

نقد

213

أقنعة هرمس

للتأويل الاسطوري في الشعر



د. عبد الهادي احمد الفرطوسي

أقنعة هرمس

عنوان الكتاب/ اقنعة هرمس
المؤلف/ د.عبد الهادي احمد الفرطوسي

الطبعة الثانية- بغداد- ٢٠١٢

الطباعة الالكترونية والتصحيح والاخراج الفني: دار الشؤون الثقافية العامة



العنوان :
وزارة الثقافة- العراق - بغداد - شارع حيفا- هاتف ٥٣٧٣٣٠٧
بريد الكتروني iq .baghdad 2013 @mocul. gov

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٢٠٧ لسنة ٢٠١٢



أقنعة هرمس
للتأويل الاسطوري في الشعر

د.عبد الهادي احمد الفرطوسي

الطبعة الثانية-بغداد-٢٠١٣
من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٣

مدخل

إلى التأويل الأسطوري في الشعر

يقول إرنست كاسيرر: "ثمة تداخل بين الشعر والحقيقة وبين الأسطورة والواقع، والإثنان متطابقان"[1]، فالشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، كما يقول فراس السواح[2]، ويتأكد هذا التصوّر إذا نظرنا إلى الأسطورة، بمنظار جيلبير ديران[3]، بوصفها نظاما ديناميكيا من الرموز، والنماذج والتصورات الخيالية التي تحاول أن تتآلف في حكاية، بتأثير مخطط ما، وقد يطابق الشعر الأسطورة في تقنياته ما دامت الأخيرة تستخدم الظلال السحرية للكلمات، بما يملكه هذا الاستخدام من قدرة على الإيحاء بمعانٍ غير مباشرة واستثارة مشاعر وأهواء كثيرة، هكذا ينفي فيلسوف مثل أليكسي لوسيف وجود حدود فاصلة بين الشعر والأسطورة، حيث أن كلا من الصورة الأسطورية والصورة الشعرية يمكن أن تكون أخطوطة ومجازا ورمزا، وهي أسلوب للتعبير عن الشيء وليس الشيء بذاته[4]، لكن أليكسي لوسيف يعود، بعد أن يشخّص سمات التماثل بين الشعر والأسطورة، إلى ذكر الحد الفاصل بينهما، قائلا أن في الشعر سمات تسحب الأشياء من دفق الظواهر الحياتية وتحولها إلى موضوعات ذات أهمية لا

المدخل

[1] الدولة والأسطورة: تر: د. أحمد حمدي محمود: القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٧٥: ٢٠.

٢ الأسطورة المصطلح والوظيفة: فراس السوّاح

http://www.٤shared.com/file/٤٠١٥١٣٣٣/ded٢٠b١f/_-١:

_.html?dirPwdVerified=٨٧e٠a٠٥

٣ الأدب العام والمقارن:دانييل - هنري باجو: د. غسان السيد: تحاد الكتاب العرب:١٩٩٧: ١٥١.

٤ فلسفة الأسطورة: الكسي لوسيف: تر : منذر حلوم ط ١: ٢٠٠٠ : دار الحوار للنسر والتوزيع : اللاذقية: ١١٢.

تقتصر على كونها حياتية ومعاشية ملحة، بينما تسحب سمات أخرى الأسـطورة عـن الأشياء كلها، وتجعلنا نرى فيها شيئا غير مألوف، مفاجئـاً وعجيبـا، مناقـضاً للواقـع العادي المعيش[٥].

* * *

لقد بدأت البواكير الأولى لدراسة العلاقة بين الأسطورة والـشعر منـذ عـام ١٧٢٥ م على يد الفيلسوف الإيطالي جيوفاني فيكو، فقد مزج في كتابه "العلم الجديد" بين الشعر والأسطورة حين وجد أن كلا منهما نـشاط إنـساني يمارسـه كـل البـشر في الحـضارة البدائية بعيدا عن العقلنة فيبرز الحقيقة في أحسن صورة[٦]، ثم أعقبـه شـلنج (١٧٧٩ – ١٨٥٤) الذي رأى في الأسطورة مزيجا من الـوعي والخيـال، وأن الإنـسان بتعاملـه مـع العمليات الأسطورية يتعامل مع قوى تنبعث في الوعي ذاته[٧]، وبعده كان مـاكس مـولر ، ونتيجة لدراسته الشعر السونسكريتي، يعتقد أنه وجد في أقدم الأشعار الهندية الجـذور الأولى للمعتقدات والأساطير، وأن الآلهة كانوا في الأصل أسـماء لقـوى الطبيعـة انتقلـت تدريجيا الى الآلهة لأن الإنسان البدائي عاجز عن تـشخيص المجـردات، وبهـذا اكتـسبت الحياة الكونية حياة[٨]، واعتمادا على نظرية مولر المشار إليها أسس أفانـسييف نظريتـه القائلة بأن "الكمال المادي في لغة ما يتناسب عكسيا مع مراحلها التاريخية وكلما كانت الفترة التي تدرس موغلة في القدم كلما كانت مادتها وأشكالها أكثـر غنـى"[٩]، واعتمـادا

---

[٥]: ينظر : المصدر نفسه : ١١٥ .

[٦] ينظر : المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: عبد الفتاح محمد أحمد : ط١ : بيروت :١٩٨٧: ٥٦ – ٥٧ .

[٧] ينظر : المصدر نفسه : ٥٩ – ٦٠ .

[٨] ينظر: الميثولوجيا اليونانية: الميبار غريمال: تر هنري زغيب: منشورات عويدات بيروت: ط١ : ١٩٨٤: ١٠٩.

[٩] من العود الأبدي الى الوعي التاريخي (الأسطورة الدين الأيديولوجيا العلم): شمس الدين الكيلاني: ط١: بيروت: ١٩٩٨ :٥٦.

على الأساس نفسه ذهب سبنسر الى أن الأسـطورة مـاهي الا التبـاس لغـوي في أسـماء الأسلاف المقدسين، الذين كان يسميهم الإنسان البدائي بأسماء ظواهر الطبيعـة، ومـع التطور التاريخي نقل الإنسان تقديسه من الناس أصحاب الأسماء المقدسـة الى ظـواهر الطبيعة التي يحمل الناس المقدسون أسماءها"[10].

على الضد من هؤلاء يقف فرانكفورت حيث جعل الأسطورة ضربا من الشعر الذي يعلن عن حقيقة ما يعللها ليحقق أحداثها، وهي في الوقت نفـسه ضرب مـن الفعـل، لا يجد تحقيقه بالفعل نفسه، ولكنه عليه أن يعلـن ويوسـع شـكلا شـعريا مـن أشـكال الحقيقة"[11].

وقبل ذلك يقارن فرانكفورت بين طريقتين للإدراك المعرفي: الإدراك الأول هو التفكـير العلمي الذي يتأسس على ترابط الذات والموضوع، وهذه طريقة تفكير الإنسان الحـديث، وبها يتفهم الأشياء والحوادث إذ تـتحكم بهـا قـوانين عامـة تجعـل في المقـدور التنبـؤ بسلوكها في ظروف معطاة، والإدراك الثاني هو المعرفة المباشرة العاطفيـة لكـائن حـي يواجهنا، كأن نفهم خوفه أو غضبه ...وهي طريقة تفكير الإنسان القديم، والتي يشارك الحيوان فيها، إن الإنسان القديم يفهم الموجودات جميعها من حيوان وجماد .. بوصفها كائنات عاقلة زاخرة بالحياة، كل منها فريد فذ لا سابق له، أنه وجود لا يعرف إلا بمقدار ما يكشف عن نفسه"[12]، إن وجهة نظر فرانكفورت تمثل عودا إلى الـرأي القـديم القائـل بالاختلاف الجوهري بين نمطـين منهجيـين مختلفـين لـلإدراك المعـرفي: الـنمط القائـل بالتجانس والنمط القائل بالتنوع، وقد ناقش عمانوئيل كانت هـذا الموضـوع، في كتابـه

---

[10] المصدر نفسه : ٥٧.

١١ ينظر: ما قبل الفلسفة: (الإنسان في مغامرته الأولى) :فرانكفورت وآخرون: تر : جبرا ابراهيم جبرا: ط٢ : المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ١٩٨٠ : ١٩.

١٢ ينظر : المصدر نفسه: ١٤ – ١٧ .

نقد العقل الخالص، وتوصل إلى ان كلا النهجين موجود ولا غنى للعقل الإنساني عن أحدهما ليقوم بمهمته[١٢]، لكن جيمس فريزر، في الغصن الذهبي، قد خالف هذا الرأي، معتقدا أن الفكر الأسطوري هو شكل من التفكير العلمي، وهو في مناقشته للسحر التعاطفي، حيث يفترض إمكان تأثير الأشياء ببعضها، من بعيد عن طريق نوع من التعاطف الخفي بحيث ينتقل ذلك التأثير من شيء لآخر خلال ما يمكن تصوره على أنه نوع من الأثير الشفاف، أوضح أن الأمر لا يختلف عما يسلم به العلم الحديث من أجل غرض مماثل تماما، وهو تفسير كيفية تأثير الأشياء فيزيقيا بعضها في بعض خلال القضاء الذي يبدو خاليا"[١٣].

وكان لكلود ليفي شتراوس إسهامته في هذا المجال، فقد ناقش آراء كل من مالينوفسكي وليفي برول بهذا الشأن، إذ اعتقد مالينوفسكي أن التفكير البدائي يختلف عن التفكير المتحضر في أن سلوكه يقتصر على الحاجات الضرورية للحياة واكتشاف المواد الأساسية وإشباع الدوافع الجنسية، بينما رأى ليفي برول أن التفكير البدائي يكون محددا بوساطة التمثيلات الانفعالية والسحرية، أما شتراوس فقد وجد أن تفكير الشعوب السابقة للكتابة[١٤] يطمح الى الوصول بأقصر الوسائل الممكنة الى فهم عام وشامل وكلي للعالم بأقصر الوسائل، ويتأسس هذا التفكير على الاعتقاد أنك إذا لم تستطع فهم كل شيء، فلن تستطيع فهم أو تفسير أي شيء، خلافا للتفكير العلمي الذي يستند الى تقسيم المشكلة الى أجزاء عديدة ليقوم بحلها، وبذلك يحقق التفكير العلمي

---

[١٢] ينظر: الدولة والأسطورة: ارنست كاسرر: تر: أحمد حمدي محمود: الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٧٥ : ٣١.

[١٣] الغصن الذهبي (دراسة في السحر والدين): سير جيمس فريزر: تر بإشراف: د. أحمد أبو زيد: ج١: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: ١٩٧١: ١٠٨.

[١٤] يستعمل شتراوس عبارة ماقبل الكتابة، أو الذين دون الكتابة بديلا لمصطلح الشعوب البدائية.

السيطرة على الطبيعة، بينما يعطي التفكير الآخر الإنسان الوهم بأنه يستطيع أن يفهم العالم"[16].

* * *

فرويد والأسطورة

لقد لعبت الدراسات التي قدمها كل من مورغان وفريزر ومالينوفسكي دورا مهما في الكشف عن خصائص الأسطورة وعلاقاتها بالأنماط الأخرى للمعرفة، لكن الانعطافة الأهم بدأت مع فرويد في مطلع القرن العشرين حين عد الأساطير انعكاسا للرغبات المكبوتة ووجد فيها رموزا تومئ إلى خفايا اللاوعي، يأتي هذا التفسير انطلاقا من نظريته عن الكبت الناشئ عن الاصطراع القائم بين الهو والأنا الأعلى، وبناء على تلك لنظرية توصل إلى أن الخيال والإبداع الأسطوري يؤديان وظيفة تصعيد الرغبات اللاشعورية[17]، وقد فسّر في ضوء هذه النظرية، مسرحية " أوديب ملكا " وأعمالا فنية أخرى.

تتأسس نظرية فرويد على أن أقدم جزء في الجهاز النفسي للإنسان ذلك الذي يحوي كل ما هو موروث وموجود منذ الولادة عند الإنسان، وفي مقدمتها الغرائز، وأطلق عليه تسمية "الهو"، يقابله جزء آخر نما من الهو تحت تأثير العالم الخارجي، أطلق عليه اسم "الأنا"، يؤدي وظيفة حفظ الذات، ينشأ منه ، بسبب مدة الطفولة الطويلة التي يعيشها الطفل معتمدا على والديه، ما يكوّن عاملا يعمل على إطالة سلطة الوالدين، أطلق عليه "الأنا الأعلى".

---

[16] ينظر: الاسطورة والمعنى: كلود ليفي شتراوس: تر/ د. شاكر عبد الحميد: ٣٥ – ٣٧.

١٧ مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة : فاليري لبين: بيروت دار الفارابي : ١٩٨١ : ٧٣ .

إن الوظيفة الأساسية للأنا هي أن يوفق بين رغبات كل من الهو والأنا الأعلى والواقع[١٨].

ومن جهة أخرى قسم فرويد الحياة النفسية إلى ما هو شعوري وما هو لاشعوري، معتقدا أن اللاشعور يتحقق من جراء الكبت، ثم قسم اللاشعور على قسمين: النوع الأول، وهو الذي يكون كامنا ولكنه يستطيع أن يكون شعوريا في أية لحظة، وقد أطلق عليه تسمية القبلشعوري، تمييزا له عن النوع الثاني الذي بقي يحمل تسمية اللاشعور، وهو ذلك المكبوت، الذي لا يمكن إخراجه إلى حيز الشعور بفعل المقاومة التي يقوم بها الكبت الصادر عن الأنا[١٩]، وقد عده أساسا للجهاز النفسي، وأنه المحيط الواسع الذي يحتل الشعور جزءاً محدودا من سطحه[٢٠].

تتولى الأنا الإشراف على جميع العمليات العقلية، كما تقوم بمهمة مراقبة الأحلام، وتتولى كبت بعض نزعات العقل ومنعها عن الظهور في الشعور وسائر النشاطات الأخرى[٢١]، وتقوم بنقل تأثيرات العالم الخارجي إلى الهو، وتسعى لأن تضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة المسيطر على الهو، وفي الوقت الذي تمثل الأنا الحكمة وسلامة العقل، يحوي الهو على الانفعالات[٢٢].

أما الأنا الأعلى فإنه يحدث بتأثير عاملين: الأول بايولوجي وهو اعتماد الإنسان لفترة طويلة على الوالدين أثناء الطفولة، والثاني تاريخي وهو ظهور عقدة أوديب التي

---

١٨ ينظر: معالم التحليل النفساني: فرويد : تر: د.محمد عثمان نجاتي: ط٤ : القاهرة : ١٩٦٦ : ٤٥ – ٥٠.

١٩ الأنا والهو: سيجمند فرويد: تر:د. محمد عثمان الدجاني:ط٤ : ١٩٨٢ : دار الشروق – بيروت : ٢٥ – ٣٠.

٢٠ تفسير الأحلام: سينجموند فرويد: ت نظمي لوقا: دار الهلال: القاهرة:١٩٦٢ : ١٨٩ .

٢١ ينظر : الأنا والهو: ٣١.

٢٢ ينظر : المصدر نفسه : ٤٢ – ٤٣ .

يؤدي كبتها إلى ظهور مرحلة الكمون، التي تعطل نمو الليبدو، وهذا أمر ورثه الإنسان بتأثير التطور الحضاري الذي تم أثناء العصر الجليدي[٢٣].

هكذا تتغلب الأنا على عقدة اوديب نتيجة لتكوين الأنا الأعلى، وتستعيد جميع الآثار الباقية في الهو عن التطورات التي مر بها النوع الإنساني، ثم يمر بها مرة أخرى في حياة كل فرد، وبذلك يقودنا فرويد إلى نتيجة مهمة جدا، فحواها أن التراث الفطري الكامن في الأعماق البعيدة الغور لحياتنا العقلية من دين وقيم سامية آت عن تكون الأنا الأعلى بديلا لعقدة أوديب[٢٤].

لقد خصص فرويد كتابه الطوطم والتابو[٢٥] لمناقشة هذا الموضوع، مستفيدا من آثار فريزر وروبرتسون سميث وعلماء الميثولوجيا الآخرين في الطوطمية، وخلاصة تلك الأراء أن جريمة اغتيال الأب من قبل أبنائه وتقاسم نسائه بين الأبناء قد قامت في عهود غابرة، وربما لآلاف المرات، ثم حلّ ندمهم على تلك الفعلة الشنيعة، وقد تجسد ذلك الندم بمجمل الشعائر الطوطمية، المتمثلة بقتل الطوطم الذي يرمز إلى الأب القتيل والتهامه من قبل أبناء العشيرة ثم ندمهم على جريمة القتل، يقترن كل ذلك بتحريم الزواج من نساء قبيلة الطوطم.

يروي فرويد كيفية وصوله إلى تلك النظرية في كتابه الموسوم بـ "حياتي والتحليل النفسي" قائلا: "حيث أن أبا القبيلة كان طاغية لا حد لسلطانه، فقد استولى لنفسه على جميع النساء، وحيث أن أولاده كانوا غرماء خطرا عليه، فقد قتلهم أو نفاهم، بيد أن الأبناء تجمعوا ذات يوم وقرروا أن يقهروا أباهم، ويغتالوه ثم يفترسوه، أباهم الذي كان لهم عدوا ومثلا أعلى في نفس الوقت، وبعد أن تم لهم ما أرادوا دبّ الخلاف بينهم، فعجزوا

---

٢٣ ينظر: المصدر نفسه: ٥٨ – ٥٩.

٢٤ ينظر: المصدر نفسه: ٦٠ – ٦١.

٢٥ ينظر: الطوطم والتابو: سيجموند فرويد: تر: بو علي ياسين: ط١ :١٩٨٣ .

عن الاضطلاع بما ورثوا، ولكنهم استطاعوا تحت تأثير الإخفاق والندم، أن يصلحوا ذات بينهم، وينتظموا في قبيلة من الأخوة مستعينين بقوانين الطوطمية، التي تهدف إلى تجنب تكرار مثل هذه الفعلة، وأجمعوا أمرهم على ان يتخلوا عن امتلاك النساء اللائي من أجلهم اغتالوا أباهم"[26].

* * *

غوستاف يونغ والأنماط العليا

لقد فتحت تلك النظرية بابا على نظرية أخرى وضعها تلميذه غوستاف يونغ، مخالفا أستاذه فرويد ، في مفهوم اللاوعي (الخافية)، حيث استحدث مصطلح اللاوعي الجمعي (الخافية الجامعة) الذي عدّه "ميراث الأجداد الذي يشتمل على إمكانيات الظهور، ليست بالفردية بل شاملة لجميع الناس، وربما لجميع الحيوانات حتى، وهي الأساس الحقيقي للنفس الفردية .... وإنها مكونة من موضوعات ميثولوجية أو من صور بدئية، ولهذا السبب كانت أساطير جميع الأمم تشكل عناصرها الحقيقية"[27].

وهنا لابد من الإشارة إلى قولة عرضية أوردها فرويد في كتابه معالم التحليل النفساني تشكل المفتاح الأول لنظرية يونغ، يقول فرويد بعد أن يستعرض مصادر تحقق الأحلام: " وفيما عدا ذلك فإن الأحلام تظهر مادة لا يمكن أن تكون قد أتت من حياة شباب الحالم، ولا من طفولته المنسية، ونحن مضطرون إلى اعتبار هذه المادة جزءا من ميراثه الفطري الذي يحضره الطفل معه إلى هذا العالم نتيجة لخبرات أسلافه، وذلك قبل أن تحدث له أية خبرة خاصة، ونجد في أساطير الناس القديمة، وفي التقاليد الباقية عناصر تماثل هذه المادة المتعلقة بنشوء الجنس، وهكذا نرى أن الأحلام تمدنا بمصدر

---

[26] ينظر: حياتي والتحليل النفسي: سيجمند فرويد: تر : مصطفى زيور، عبد المنعم المليجي: دار المعارف – مصر: ١٩٩٤ : ١٠٢ – ١٠٣.

٢٧ البنية النفسية عند الإنسان : غوستاف يونغ: تر: نهاد خياطة: حلب ١٩٩٤ : ٥٠.

لتاريخ الإنسان القديم لا يجب التقليل من شأنه"[28]. إن الأمانـة العلميـة تفـرض علينـا القول أن هذه الفقرة، وما شابهها، شكلت المدخل الرئيس إلى نظريـة اللاوعـي الجمعـي لدى غوستاف يونغ.

لقد ميز يونغ اللاوعي الجمعي عن اللاوعي الشخصي في أن الأول غير مدين بوجـوده للخبرة الشخصية كما هو الحال في الثاني، وان اللاوعي الشخصي يتكون من محتويـات كانت شعورية في وقت ما ثم ما لبثت ان اختفت عن الوعي بعامل النسيان أو الكبت، أما محتويات اللاوعي الجمعي فهي لم تكن قط في الوعي، وإنما هي مدينة أصلا بوجودهـا إلى الوراثة، ومن جهة ثالثة فإن معظم اللاوعي الشخصي يتكون من عقد، أمـا اللاوعـي الجمعي فهو مكون من نماذج بدئية[29].

نستطيع أن نميز اللاوعي الشخصي كما طرحه فرويد عن اللاوعـي الجمعـي كمـا هو عند يونغ، من خلال المقارنة التي عقدها الأخير بين معالجة كل منهما للوحة ليونارد دافنشي الموسومة بـ "القديسة آن" الموجودة في متحف اللوفر والتي تمثـل القديـسة آن مع السيدة مريم العذراء والطفل يسوع، فقد وجد فيها فرويد تعبيرا عن مركـب تـاريخ طفولة ليوناردو، حين جعل للصبي يسوع أمّين بعمر واحد، وذلك لأن الرسـام ليونـاردو كانت له أمان: أمه الحقيقية التي انتزع منها في طفولته المبكرة وأم ثانيـة هـي زوجـة أبيه[30].

---

٢٨ معالم التحليل النفساني: فرويد : تر: د.محمد عثمان نجاتي: ط٤ : القاهرة : ١٩٦٦ : ٩٤.

٢٩ ينظر: نفسه :٧٧.

٣٠ ينظر: التحليل النفسي والفن: فرويد: تر : سمير كرم: دار الطليعة بيروت: ط١ : ١٩٧٥ : ٦٥ – ٦٧.

أما يونغ فقد وجد في اللوحة المذكورة موضوعة "الأم المزدوجة" بوصفها نموذجا بدئيا ، تجسدت مصاديقه في موضوعة الأصل المزدوج أي التحرر من أبوين أحدهما بشري والآخر إلهي كما هو حال هرقل وفرعون والمسيح[٣١].

لقد تتبع يونغ مفهوم الصورة البدئية او النموذج البدئي في الفكر الإنساني منذ إفلاطون إلى اليوم، ليصل إلى تعريف محدد للصورة البدئية بالقول " أنها إدراك الغريزة لنفسها بنفس الطريقة التي يكون فيها الواعية (الوعي) إدراكا داخليا لسياق الحياة الموضوعي"[٣٢]، ويضيف أن " النماذج البدئية أنماط من الإدراك، وحيثما وجدنا أنماطا من الإدراك تتكرر بانتظام وبصورة واحدة فإنما نتعامل مع نموذج بدئي، بصرف النظر عما إذا كنا نقر بصفته الميثولوجية أم لا، والخافية الجامعة (اللاشعور الجمعي) تتألف من جماع الغرائز ومن معادلاتها النماذج البدئية، فكما أن لكل شخص غرائز، كذلك إن لكل شخص مخزونا من الصور البدئية النموذجية ".[٣٣]

وفي موضع آخر يقول: "هناك جملة نفسية ثانية ذات طبيعة جماعية وعالمية غير شخصية، واحدة لدى جميع أفراد النوع البشري، هذه الخافية العامة لا تنمو فرديا بل هي موروثة، وتتكون من أشكال سابقة للوجود، هي النماذج أو الأنماط البدئية، ولا تصبح واعية إلا على نحو ثانوي، وتعطي شكلا محددا لمحتويات نفسية معينة"[٣٤].

والأنماط البدئية محدودة العدد لأنها تتطابق مع عدد الخبرات النموذجية الأساسية التي استهدفت الإنسان منذ الأزمنة الأولى، لذا فهي تتكرر في كل الأساطير، منبعثة في نفس كل فرد في صيغ فردية، مفرغة جوهرها ومعناها بصيغ محسوسة،

---

٣١ ينظر: البنية النفسية عند الإنسان : ٨٠ – ٨١ .
٣٢ المصدر نفسه : ٧٢ .
٣٣ المصدر نفسه: ٧٣ .
٣٤ المصدر نفسه: ٧٨ .

وملقية عليها ضوءا جديدا[35]، من بين تلك الصيغ صور للمرأة والأهل والأولاد والولادة والموت ... صور مضمرة فطرية تتمثل بشكل استعدادات نفسية مسبقة ذات طبيعة جماعية[36].

على هذا الأساس يفسر يونغ حصول العملية الإبداعية، فهو يعتقد أن المبدعين والفنانين يملكون علاقة طبيعية خارقة يسميها "خطا مباشرا" مع اللاوعي، به تنشط الرموز الأبدية الكامنة في اللاوعي، وبتطويرها وصياغتها، ينتج العمل الفني[37].

هكذا يفهم يونغ "الرؤيا الشعرية" التي تميز أعمالا أدبية دون غيرها، فيقسم الروايات إلى نوعين روايات سيكولوجية وأخرى غير سيكولوجية، ويرى في الأولى أنها تفسر نفسها بنفسها وتقدم تفسيرا سيكولوجيا مقنعا لأحداثها وشخصياتها، لأن المؤلف مطلع على السايكولوجيا، ومن ثم فهي لا تملك الرؤيا القائمة على الحدس، أما الثانية فهي لا تعطي تفسيرا سايكولوجيا مقنعا لشخصياتها، مثل رواية "موبي ديك" لملفيل.

على هذا الأساس يطلق يونغ تسمية الأسلوب السايكولوجي على النمط الأول، والأسلوب الرؤيوي على النمط الثاني، ويعممه على كافة الأجناس الأدبية، وهو يرى أن الأسلوب السايكولوجي يستفيد من مجال الوعي، أما الثاني فـ " يستمد وجوده من الأرض الواقعة في مؤخرة عقل الإنسان، تلك الأرض التي تشعرنا بهاوية الزمان الذي يفصلنا عن عصور ما قبل البشرية.... إنها خبرة بدئية تتجاوز فهم الإنسان ..."[38]، وبهذا يضع المبدعين في مجال الأدب والفن في خانة الرائين والأنبياء والمنورين[39].

---

[35] ينظر: علم النفس اليونغي: يولاند جاكوبي: تر ندرة اليازجي: ط١ : ١٩٩٣: ٦٥.

[36] جدلية الأنا واللاوعي: غوستاف يونغ: تر نبيل محسن: ط١ : ١٩٩٧ : دار الحوار اللاذقية: ١١٤.

[37] ينظر : المصدر نفسه : ٣٦ – ٣٧ .

[38] علم النفس التحليلي: غوستاف يونغ: ١٦٢ – ١٦٣ .

[39] ينظر:المصدر نفسه: ١٦٨ .

لقد تناول يونغ علاقة الأدب باللاوعي الجمعي بكلام عام، ولم يقدمّ من الدراسات التطبيقية إلا اثنتين: أحداهما عن جيمس جويس في روايته يوليسيس، والأخرى عن غوته، لكن نظريته في الأنماط العليا صارت منهلا لكثير من دارسي الأدب وفي مقدمتهم مود بودكين M. Bodkin في كتابها "الأنماط الأولية في الشعر".

* * *

أريك فروم واللغة المنسية

تفتح نظرية يونغ ـ بدورها ـ بابا على نظرية أخرى، وضعها أريك فروم[40] ، إنها نظرية اللغة المنسية، التي تقوم على الاعتقاد بوجود لغة رمزية مشتركة بين كل البشر على مرّ تاريخهم واختلاف أجناسهم، لغة لها قواعدها ونحوها الخاصّان بها، لكنها تخضع لمنطق خاص لا يعتبر الزمان والمكان مقولتيه الأساسيتين، غير أن الإنسان الحديث نسي هذه اللغة أثناء يقظته، وبقيت فعالة أثناء منامه ، بهذه اللغة ـ يقول أريك فروم ـ نعبر عن تجربتنا الداخلية كما لو كانت تجربة خارجية، أي أن العالم الخارجي يصير رمزا للعالم الداخلي من خلال الكلام الرمزي، وقد جاء الفصل الأخير من كتابه اللغة المنسية تطبيقا لهذه النظرية على أساطير وحكايات وأعمال أدبية من بينها أسطورة أوديب وأسطورة التكوين ورواية "القضية" لكافكا.

يقول اريك فروم أن الأساطير كلها والأحلام تشترك في شيء واحد: هو أنها كلها كتبت باللغة الواحدة ، أي اللغة الرمزية[41] ويضيف أنها اللغة العالمية الوحيدة التي سبق

---

٤٠ ينظر: الحكايات والأساطير والأحلام: أريك فروم: تر : د.صلاح حاتم: ط١ :١٩٩٠ : دار الحوار للنشر والتوزيع : اللاذقية.

٤١ينظر: المصدر نفسه: ١٣.

للإنسانية أن طورتها ... ويجب أن يفهمها المرء حين يريد أن يفهم معنى الأساطير والحكايات والأحلام"[42].

ولأجل أن يوضح لنا طبيعة تلك اللغة الرمزية، يميز أريك فروم بين ثلاثة أنواع من الرموز: التقليدي والعرضي والرمز الكلي، ويعني بالرمز التقليدي هو الرمز الذي يقوم عليه اللسان والتداعي الحاصل بين الكلمة المنطوقة ومدلولها والقائم على الاعتباطية"[43]، أما الرمز العرضي فهو الذي يشترط وجود تجربة ذاتية معينة تحقق أثرا نفسيا نتيجة ذكر ذلك الرمز، وخلافا للرمز التقليدي فإنه ليس في وسع شخص آخر أن يشارك بالرمز العرضي، ولذلك قلما ترد الرموز العرضية في الأساطير او الأعمال الفنية ذات الطابع الرمزي، لكنه يرد في الأحلام كثيرا"[44].

أما الرمز الكلي، فهو الذي تكون بينه وبين الشيء الذي يمثله علاقة داخلية، تلازمه ملازمة باطنية، ونسميها رمزا كليا لأنه مشترك بين الناس كلهم، وبذلك يخالف الرمز العرضي لأن الأخير ذاتي محض، ويخالف الرمز التقليدي، لأن التقليدي مقصور على جماعة واحدة تواضعت عليه.

إن الرمز الكلي متأصل في خواص جسدنا وحواسنا وعقلنا وفي خصائصها المشتركة بين الناس كلهم، ومن الجدير بالذكر أن لهذه اللغة لهجاتها المتعددة بناء على الفروق القائمة على وقائع الطبيعة ومعطياتها"[45]. ويقدم فروم حكاية يونس والحوت التوراتية نموذجا على هذه اللغة الرمزية ويسعى إلى تأويلها بحيث تصير الوقائع الخارجية للحكاية تعبيرا عن الوقائع الداخلية للنبي يونس"[46].

---

٤٢ المصدر نفسه: ١٤ .
٤٣ ينظر : المصدر نفسه: ١٨ - ١٩.
٤٤ ينظر : المصدر نفسه : ٢٠ .
٤٥ ينظر : المصدر نفسه : ٢٠ - ٢٣.
٤٦ ينظر : المصدر نفسه : ٢٣ – ٢٦ .

وفي تحليله لأسطورة أوديب يخالف فرويد ويبدأ بتفنيد رأيه القائل بفكرة الميل إلى غشيان المحارم، ليؤسس تأويلا جديدا جوهره أن أسطورة أوديب تعني الصراع بين المجتمع الأمومي والمجتمع الأبوي[47] ويتكرر الموضوع نفسه في معالجته لأسطورة التكوين البابلية متمثلة بملحمة "إينوما ئيليش" حيث يصير الصراع بين مردوخ وتيامات تعبيرا عن الصراع بين سلطة الأنثى وسلطة الذكر، ويقف مليا أمام مقطع صغير من الملحمة المذكورة، ليجد فيه المفتاح الذي يفتح به مغاليق الأسطورة، المقطع الذي يصور مردوخ وهو ينفخ في الثوب أو ينطق به فيفنيه، ثم ينطق ثانية فيخلقه من جديد، ثم يفترض وجود شكل من الحسد لدى الرجل قبل تأسيس حكمه، هو "الحسد من الولادة"، في مقابل "الحسد من القضيب" لدى المرأة، فينشأ عن ذلك قدرة الرجل على أن ينتج شيئا بفمه، وقد انتقلت هذه الفكرة من الميثولوجيا البابلية إلى الميثولوجيا التوراتية، وبذلك يتم إنشاء السلطة العليا لإله ذكر[48].

الدراسة الثالثة تتناول حكاية شعبية بعنوان "ذات القبعة الحمراء"، ليصل عبر تحليله على وفق منهج اللغة المنسية إلى أن القبعة الحمراء رمز للحيض، ومن ثم فهي تحيل على مواجهة الفتاة للحياة الجنسية، وإن كسر الزجاجة يعني فقدان البكارة، ويصير الذئب علامة على الرجل، وتصير العملية الجنسية عملا حيوانيا وحشيا، وتشكل خاتمة الحكاية رؤيا عدوانية صارخة ضد الرجال[49].

ويتناول اريك فروم في مبحث رابع موضوع الطقس السبتي كما هو عند اليهود كاشفا عن دلالات اللغة الرمزية فيه وتطورها من البابلية إلى اليهودية، ليجد في التوقف عن العمل يوم السبت رمزا إلى التصالح بين الإنسان والطبيعة، ومن ثم إلى انتصار

---

[47] ينظر نفسه: ١٤٦ – ١٧٣ .

[48] ينظر: نفسه:١٧٣ – ١٧٦.

[49] ينظر: نفسه: ١٧٦ – ١٨٠ .

الإنسان على الزمن[50]، وأخيرا يقف أريك فروم أمام رواية القضية لكافكا كاشفا عن رمزية اللغة فيها متوصلا إلى البلبلة القائمة في صدر البطل بين اشتغال قانونين: القانون الأخلاقي وقانون السلطة الصارم، هل هما سلطتان منفصلتان أم سلطة واحدة؟؟[51].

* * *

فراس السواح

لقد صارت هذه النظريات الثلاث منطلقات أساسية لأسطرة الأدب، والأسطرة، كما يعرفها دانييل هنري باجو، تعني "تطور دخول مادة معينة في أدب ثم في نص معين. وتسمح بالإمساك بالأسطورة في صيرورتها الدائمة التي تصبح موضوع دراسة، فالأسطورة بالنسبة للأدب، " نص أولي" أو نص تمهيدي، مستوحى، في حالة الأساطير القديمة، من التراث الشفوي وهي، كما يقول الاختصاصيون، "نص – سلالي، مثلما أنها تاريخ يدخل في الأدب"[52].

إن الكشف عن طبيعة هذا التشابك بين الشعر والأسطورة يتطلب العودة إلى الجذور الأولى لنمط التفكير الإنساني ومتابعة تطوره عبر التاريخ، لذا كان لا بد من أن ننقل رأي الباحث فراس السواح في هذا الأمر.

يرى فراس السواح في دراسته الموسومة بـ " الأسطورة : المصطلح والوظيفة" أن تكوين الأفكار ـ عند الإنسان ـ أول تعبير عن نشاط الترميز الذي يرافق اتساع الوعي

---

[50] ينظر :المصدر نفسه: ١٨٠ – ١٨٥ .

[51] ينظر: المصدر نفسه: ١٨٥ –١٩٦.

٥٢ ينظر: الأدب العام والمقارن: تأليف : دانييل – هنري باجو : د. غسان السيد : إتحاد الكتاب العرب:١٩٩٧ : ١٤٧ –١٤٨ .

وارتقاءه، حيث تتحول الانفعالات إلى أفكار تتضح وتنتظم كلما اتسع الوعي في مواجهة الخارج وتوصيفه وترتيبه في كل مستوعَب ومفهوم.

وتتحقق الخطوة الثانية بانتقال الإنسان إلى ابتكار معادل موضوعي لأفكاره من خلال الكلمات، وتطويره للُغته البدائية الأولى، و تثبيت هذه الأفكار في الخارج من خلال الكلمات، ومَوْضَعَتها هناك.

أما الخطوة الثالثة فتتمثل باكتشاف شكل آخر من أشكال الترميز الموضوعي الذي يعمل على تثبيت أفكاره في الخارج، وذلك بالتعامل مع الكلمات واستخدامها في مجالات غير مباشرة وغير نفعية، وهذا ما قاده إلى إنتاج الشعر والأسطورة، بوصفهما أقنومين في نظام رمزي واحد.

لقد عمل الإنسان من خلال ذلك النظام على تحويل تجربته الانفعالية مع الكون والنفس الداخلية. ومَوْضَعَتها، وهو، في ترميزه الأسطوري لهذه التجربة، لا يلجأ إلى التحليل والتعليل الخطي المنظم، بل إلى إنتاج بنية أدبية تحاول من خلال تمثيلاتها وصورها الحركية إعادة إنتاج العالم على مستوى الرمز، وذلك في وحدات أدبية رمزية تعمل على اختزاله ثم تقديمه مجدداً إلى الوعي[٥٣]، وبذلك تكون الأسطورة "أسلوبا في المعرفة والكشف والتوصل للحقائق ووضع نظام معقول ومفهوم للوجود، يقنع به الإنسان ويجد مكانه الحقيقي ضمنه، ودوره الفعال فيه..."[٥٤]

ولكن كيف يستطيع العقل الحديث اليوم اختراق هذه البنية الرمزية المعقدة من أجل الوصول إلى رسائلها الضمنية؟

---

[٥٣] ينظر: الأسطورة المصطلح والوظيفة:

[٥٤] مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين): فراس السواح: ط١١ : دمشق دار علاء الدين: ١٩٩٦ :٢١ .

سؤال يطرحه فراس السواح، ليجيب عليه في دراسته الموسومة بـ " الأسطورة والمعنى" قائلا أن ما يعيننا على التعامل مع النص الأسطوري المفرد إرجاعه إلى النسق الميثولوجي الذي ينتمي إليه، وذلك لأن هذا النص إنما يكتسب معناه ومغزاه من خلال موقعه في ميثولوجيا الثقافة التي أنتجته، ومن خلال ترابطاته مع الأساطير الأخرى التي تنتظم وإياه في نسق واحد، مثلما تكتسب الكلمة المفردة معناها ومغزاها من موقعها في سياق الجملة المفيدة.

إن هذا الإجراء لا يشكل غير عامل بسيط يساعد على الفهم، وتبقى المشكلة قائمة، ما دام النظام الأساسي للعقل الحديث هو نظام "البرهان"، المعتمد على عملية التحليل والتفكيك، والإدراك المجزّأ لموضوع معرفته، والانتقال من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، وصولاً إلى الفهم الكلّي اعتماداً على السير الخطي من مرحلة إلى أخرى.

وفي ختام دراسته يصل فراس السواح إلى أن هذا النهج أبعد ما يكون عن "المنطق" الأسطوري الذي يحدس ولا يحلل، ولا يرى في الجزء إلا صورة عن الكل، لذلك فإن المعنى الذي تكشفه أدواتنا التحليلية يبقى ظلاً باهتاً للمعنى الميثولوجي الخفي في النص[٥٥].

* * *

وتقترب من هذه الرؤيا وجهة نظر هـ و. هـ أ.فرانكفورت وجماعته، بعد ان تتبعوا المسار الأسطوري من منابعه السومرية والمصرية القديمة إلى مرحلة التفكير العقلاني على يد الفلسفة اليونانية ليصلوا إلى ان كونيات الفكر الميثوبي هي وحي أو كشف يتلقاه الإنسان لدى مجابهته قوة كونية يراها كـ "أنت"، فهو يتساءل في نهاية دراسته التساؤل الآتي:

---

[٥٥] ينظر : الأسطورة والمعنى: فراس السواح:

"إذا كان الفكر الميثوبي قد تكون في علاقة لم تنفصم عراها بين الإنسان والطبيعة، ما الذي صار من تلك العلاقة عندما تحرر الفكر؟" .... ثم يجد الإجابة لدى إفلاطون إذ يقول: "أما الآن فإن مرأى الليل والنهار وتعاقب الأشهر ودورات السنين، قد خلقت الأعداد ومنحتنا فكرة الزمن، وقدرة البحث في طبيعة الكون، ومن هذا المصدر استتبعنا الفلسفة، وهي الخبير الذي لم يهب الآلهة، الإنسان الفاني ولن يهبوه خيرا أعظم منه"[٥٦]

* * *

ويكتسب الأمر صعوبة أكبر ونحن نواجه تناصا بين نص أسطوري ونص أدبي حديث، وقبل الخوض في هذا الغمار حري بنا أن نتساءل مع ميرسيا إيلياد عن المصير الذي آلت إليه الأساطير في العالم الحديث. أو نسأل على نحو أدق: من الذي احتل المنزلة المهمة التي شغلتها الأسطورة في المجتمعات السلفية؟

يجيب ميرسيا إيلياد على سؤاله بأن الأسطورة لا تختفي من مجال الفعاليّة النفسيّة، وإنما تُبدّل من ملامحها، وتعمل على تمويه وظائفها، ولكن كيف يجري هذا التبديل والتمويه؟

يربط إلياد بين الماركسية وأساطير العصر الذهبي فيصير البيان الشيوعي استعادة لواحدة من الأساطير الكبرى الخاصة بالنهاية والمآل وتصير البروليتاريا مرادفا للمسيح والمنقذ والمخلص، فتحدث عذاباتها تغيرا في البنية الأنطولوجية للعالم، هكذا أغنى ماركس أسطورته مستفيدا من الأيديولوجيا المبشرة بالخلاص في كل من المسيحية واليهودية، ويأتي الصراع بين البروليتاريا والطبقات المضادة لها، مقارنا بالصراع بين المسيح والمسيح الدجال وحتمية انتصار المسيح الحقيقي"[٥٧].

---

٥٦ ماقبل الفلسفة: ٢٩٠ .

[٥٧] ينظر: نفسه:٢٥.

ثم يعرج إلياد الى الحديث عن العلاقة بين النازية والأساطير الجرمانية القديمة، معللا سعي هتلر الى محو القيم المسيحية لفسح المجال للقاء القيم الوثنية الجرمانية التي توصل في النهاية الى المآل المعلن عند الجرمان القدامى والقائل أن الدمار النهائي الشامل للعالم آت حتما وسيكون بمعركة هائلة بين الآلهة والأبالسة تنتهي بموت الآلهة والأبطال وتفضي بالعالم الى حالة السديم والعشوائية،[58]

يصل بعد ذلك الى نتيجة فحواها أن الأسطورة على الصعيد الفردي ما زالت تعلن عن حضورها من خلال الأحلام والتخيلات والحنين والرغبات غير المرتوية، وأنها والرموز التي تطلقها لا تختفي أبدا من مجال الفعاليات النفسية، لكنها تبدل من ملامحها وتعمل على تمويه وظائفها[59]، ليصل في النهاية الى أن مظاهر التمويه تتحقق في شخصيّات روايات المغامرات، وأبطال الحروب، ومشاهير عالم السينما بوصفها امتدادا لميثولوجيا قديمة، ثم يذكرنا بالأصل الطقسي لفنون مصارعة الثيران، ولسبَاق الخيول. وللمباريات الرياضيّة، بوصفها من رواسب ومن مخلّفات زمان سحري – ديني قديم[60].

---

[58] ينظر: المصدر نفسه: ٢٦ – ٢٧ .

[59] ينظر: المصدر نفسه: ٢٨ .

٦٠ ينظر: الأساطير والأحلام والأسرار: مريسيا إلياد: تر: حسيب كاسوحة: دمشق وزارة الثقافة: ٢٠٠٤ : ٣٩

رولان بارت

ويقترب هذا الرأي من وجهة نظر رولان بارت، إذ درس في كتابه "أسطوريات"[61] ظواهر من هذا القبيل مصاديق على الأسطورة في عصرنا، تمثلت بعروض المصارعة الحرة وسباق الدراجات واستديوهات أركور للتمثيل السينمي والأفكار المتأسسة على ظهور الأطباق الطائرة في الخمسينات وغيرها، لقد شكلت هذه الظواهر – برأي رولان بارت – تعبيرات عن العقل الأسطوري البرجوازي.

وقد سعى في القسم الثاني من الكتاب المذكور، الموسوم بـ "الأسطورة في أيامنا" الى التوصل الى المعاني الخفية للأسطورة معتمدا منهجه السيميائي الخاص، المتأسس على أن الأسطورة كأية منظومة سيميائية تكون إزاء ثلاثة حدود هي الدال والمدلول والعلامة والحد الأخير هو المجموع التشاركي للحدين الأولين، وتتميز العلامة عن الدال بأن الأخيرة ممتلئة بينما الدال فارغ، لكن مما يميز الأسطورة عن المنظومات السيميائية الأخرى أنها تنطلق من سلسلة سيميائية موجودة قبلها، وعليه فإن ما كان علامة في المنظومة الأولى يصير مجرد دال في الثانية، هكذا يصير اللسان والصورة الضوئية والرسم والملصق.... مجرد مادة أولية، أي أن ما كان في المنظومة الأولى حدا نهائيا سيكون في المنظومة الأسطورية حدا ابتدائيا، ويطلق عليه بارت تسمية "الشكل" مقابل "المفهوم" الذي يطلقه على العلاقة المتبادلة بين الحدين السابقين[62].

على هذا الأساس يبني بارت منهجه السيميائي في قراءة الأسطورة ليصل بعد ذلك الى ربط الظواهر الأسطورية الحديثة بالواقع الاجتماعي المعيش، فتكون النماذج الأسطورية المشار إليها آنفا رسما ذهنيا للأيديولوجيا البرجوازية، وذلك من خلال سطو

---

[61] أسطوريات: رولان بارت: تر د. قاسم المقداد: حلب: مركز الإنماء الحضاري: ١٩٩٦.

[62] ينظر : المصدر نفسه: ٢٥١ – ٢٥٥.

الأسطورة على المعنى وقدرتها على إبراز رسمها الذهني انطلاقا من أي معنى كان، هكذا تفرغ الأسطورة الواقعَ من التاريخ وتملؤه بالطبيعة التي انتزعت من الأشياء معناها الإنساني، بعد أن انتزعت من الكلام الأسطوري صفته السياسية، وبذلك تلغي الجدل وتلغي تعقد الأفعال البشرية، فتنظم عالما خاليا من المتناقضات، لأنه عالم بلا عمق، عالم يؤسس وضوحا مقبولا، فتبدو الأشياء دالة من تلقاء نفسها.

* * *

لقد ظهرت خلال القرن العشرين دراسات كثيرة سعت إلى أن ترد أعمالا إبداعية حديثة إلى جذور أسطورية غابرة، نذكر منها دراسة جلبرت ميوري الموسومة بـ "هاملت وأوريستس"، سعى فيها الباحث إلى أن يتتبع حكاية هاملت من صيغتها المسرحية، كما دبجها وليم شكسبير،إلى صيغتها القديمة بوصفها حكاية شفاهية من الحكايات الاسكندنافية، وساق أمثلة كثيرة من الحكايات التي تقوم ثيمتها الرئيسة على زواج الأم من قاتل الأب، ليصل إلى نتيجة مهمة خلاصتها وجود قدر كبير من التضام والاستمرار اللاواعي ينتقل عبر العصور، وعلى الرغم من التغييرات الكبيرة التي ترافقه، بحيث يبدو أنه تبدل كليا، لكن صفة موروثة تظل باقية تتكرر دون وعي من جيل إلى جيل....

فعلى الرغم من أن كلا من تراجيديا "هاملت" و تراجيديا "أورستس" ينتميان إلى عصرين مختلفين، وأن العملين يختلفان في العقدة والإطار والتقنية ومعظم الصفات الأخرى.. لكن نقطة الالتقاء الوحيدة بينهم هي في أصلهما المشترك قبل آلاف السنين"[٦٣].

---

٦٣ ينظر : خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: تصنيف ويلبر يس. سكوت: تر:د. عناد غزوان وجعفر صادق الفلاحي: دار الرشيد – بغداد:١٩٨١ : ٢٧١ – ٣٠٤ .

يحيلنا هذا الأمر ثانية على غوستاف يونغ وأنماطه البدئية، فقد ميزّ عام ١٩٤٦ بين النمط البدئي في ذاته، أي النمط الكامن في كل بنية نفسية والذي لا يدرك، وبين النمط البدئي المتحقق الذي دخل حقل الوعي والذي أصبح قابلا للإدراك بوصفه تمثيلا يتبدل شكله باستمرار بحسب المجموعة المتآلفة التي يوجد فيها[٦٤] ، ويوضح يونغ هذا الأمر بقوله: " إن شكل وطبيعة العالم الذي يولد فيه الكائن فطريان وممثلان فيه بشكل صور مضمرة، وبذلك فالأهل والمرأة والأولاد والولادة والموت كلها فطرية فيه بشكل استعدادات نفسية مسبقة الوجود بشكل صور مضمرة ...." ويضيف: " يجب أن ننظر إلى هذه الصور الفارغة على أنها فارغة ما لم تؤثث بمحتويات تحددها التجربة المعاشة"[٦٥]، هكذا تصير كل من تراجيديا هملت لشكسبير وتراجيديا أورستس، صورتين تمثلان نمطا بدئيا تحقق داخل الوعي، ويبقى أصلهما كامنا في اللاوعي، لا يمكن إدراكه إلا بالمصاديق التي اوردها جلبرت ميوري، وما يمكن ان تضيفه المخيلة الإبداعية للإنسان عبر العصور.

* * *

نورثروب فراي

لنتذكر أن الأدب والفن يؤديان دورا أساسيا في المحافظة على الأساطير، حيث استطاعت الأسطورة الاستمرار في الحياة لأنها تغلفت بالأدب، ولكنها بقدر استمرارها في الحياة تعرضت إلى متغيرات كبيرة في أشكالها ومضموناتها بما يتناسب وطبيعة المتغيرات الحضارية التي تمنح الأساطير القديمة دلالات جديدة، ولنتذكر هنا قولة بيير

---

[٦٤] ينظر: علم النفس اليونغي: بولاند جاكوبي: تر: ندره اليازجي:ط١: دمشق: ١٩٧٣: ٥٧.

[٦٥] جدلية الأنا واللاوعي: غوستاف يونغ: ١١٤.

برونيل إنه لا وجود للأسطورة الأدبية قط دون تقمص يحييها في عصرٍ تكون قادرة فيه على التعبير الأمثل عن مشاكله الخاصة[٦٦].

لقد أطلق نورثروب فراي في كتابه "تشريح النقد" على هذه المتغيرات والوسائل المستعملة في حل مشكلاتها التقنية اسم الانزياح[٦٧]، وعدّ المتغيرات التي تصيب التقنيات البلاغية خلال التحولات الأدبية عبر العصور هي المبدأ المركزي للانزياح[٦٨]، معتمدا مبدئين: أولهما طبيعة الرؤيا التي يتمتع بها الشاعر في كل مرحلة، وثانيهما تنوع الأشكال الحدثية في الطرز، حيث يرى أن الشكل الحدثي الخاص هو الجرثومة الأصلية التي تتطور منها الأشكال الشمولية، مثال ذلك أن العرافة هي الحدث المركزي في الطراز الأسطوري الذي تنبثق منه الأشكال الشمولية كالوصية والحكمة والنبوءة ...وفي طراز الرومانس حل التذكر محل العرافة[٦٩]، وفي طراز المحاكاة العليا حلت الملاحم القومية، لأن الشاعر عاش في مرحلة يتمحور فيها المجتمع حول البلاط، فصار واحدا من حاشية الملك، وحين ننتقل إلى المحاكاة الدنيا، يصير الإبداع الفردي متمثلا بالرومانتيكية الفعل الوحيد المماثل للأسطورة، فتعود صورة البطل التخييلي في عصر الرومانس؛ لأن الأشكال التخييلية تتعامل مع مجتمع شديد الفردية، وحين ننتقل إلى المرحلة اللاحقة، مرحلة ما بعد الرومانتيكية، كالرمزية والصورية، نجد أن الرؤيا العابرة صارت هي الحدث المركزي، من ذلك جاء رفض الشاعر للقيم الأدبية السالفة والأوثان البلاغية، واتجاهه إلى الصنعة[٧٠].

---

[٦٦] نقلا عن: الأدب العام والمقارن: دانيل – هنري باجو: تر د. غسان السيد: اتحاد الكتاب العرب: ١٩٩٧: ١٤٦.

[٦٧] تشريح النقد : نورثروب فراي: تر – محي الدين صبحي: الدار العربية للكتاب : سنة النشر بلا :١٩٩.

[٦٨] ينظر: المكان نفسه.

[٦٩] ينظر: المصدر نفسه: ٨٤ – ٨٦ .

[٧٠] ينظر: المصدر نفسه: ٨٨ - ٩٢ .

ويخرج فراي بعد ذلك المسح المفصل إلى أن الشاعر لم يجعل من الحياة مضمونا لعمله، وإنما يفرض في كل طراز النوع عينه من الشكل الأسطوري على مضمونه، كما أنه لا يحاكي الفكر، وإنما يفرض شكلا أدبيا على تفكيره، ثم يصل فراي بعد ذلك إلى أن الإخفاق في فهم هذا ينتج مغالطة أسماها بـ "الإسقاط الوجودي"[٧١].

وفي موضع آخر من الكتاب المذكور يناقش فراي قضية المعاني البدئية، مستخدما رمزية الكتاب المقدس والأساطير الكلاسيكية قواعد لها، فيضع ثلاثة تنظيمات للأساطير ورموز النماذج البدئية، وهي :

١ الأسطورة غير المزاحة.

٢ الاتجاه الرومانسي، وهو يوحي بأنماط أسطورية متضمنة في عالم التجربة الانسانية.

٣ الاتجاه الواقعي: وهو يشدد على المضمون في القصة بدل الشكل.

تأخذ الأسطورة غير المزاحة شكل عالمين متعارضين يتطابقان تطابقا مجازيا شاملا، ويتماهيان مع الجنة والجحيم،أطلق عليهما تسمية "الكشفي" أو "الرؤيوي" و "الشيطاني" أو "الجهنمي"[٧٢].

يقدم العالم الكشفي أو الرؤيوي مقولات الواقع في أشكال رغبة إنسانية، فيأخذ العالم النباتي شكل حديقة او ماشابه، والشكل الإنساني لعالم الحيوان هو الحيوانات الأليفة وفي مقدمتها الحمل، والشكل الإنساني لعالم المعادن هو شكل الحجر المعمول متمثلا بالمدينة، إن كلا من هذه الأصناف نموذج للاستعارة المسماة بالكلي المجسد، يتحقق فيها التطابق وفق النموذج الآتي:

---

[٧١] ينظر: نفسه: ٩٦.

[٧٢] اعتمدنا في دراستنا لتشريح النقد كلا من ترجمة محي الدين صبحي ود. محمد عصفور، ولذلك فإن النهج العلمي يتطلب تثبيت كلا الترجمتين للمصطلحات.

العالم الإلهي = مجتمع الآلهة = الإله الواحد

العالم الإنساني = مجتمع البشر= الإنسان الواحد

العالم الحيواني = الحظيرة = الحيوان الواحد

العالم النباتي = الجنينة = الشجرة الواحدة

عالم الجمادات = المدينة البناية الواحدة، المعبد ، الحجر

وتوحد فكرة المسيح كل هذه الأصناف معا: فالمسيح هو الله والإنسان وهو الحمل وشجرة الحياة والمعبد ... هكذا ينطبق الكلي المجسد في المسيحية على شكل ثالوث، فيكون الله ثلاثة أشخاص ومع ذلك إله واحد، وفي الإلياذة يقول زوس أنه يستطيع احتواء سلسلة الوجود في ذاته متى شاء"[٧٣].

يستكمل فراي موضوعة العالم الكشفي او الرؤيوي بالحديث عن الرمزية في عنصري النار والماء، فتكون النار فوق حياة الإنسان والماء تحتها، مستعينا بنماذج من الكتاب المقدس، وقصة بروميثيوس في الميثولوجيا اليونانية وطائر الفينيق في الموروث الكنعاني، وبعض طقوس الأضاحي التي تتضمن الإحراق، ودخان البخور وغيرها[٧٤]..

ينتقل بعدها الى الحديث عن العالم الشيطاني أو الجهنمي، وهو العالم الذي ترفضه الرغبة مشكلا عالم الكوابيس والعبودية والألم، مرتبطا بصور الجحيم، وتتقابل في هذا العالم شخصيتا الطاغية والضحية، ويعتبر قتل الملك الإلهي ، كما هو عند فريزر، هو الشكل المأساوي الأساسي، وإن التماهي بين الإنسان والحيوان والنبات والأجسام الإلهية، المتمثلة في رمزية القربان في العالم الكشفي، تتمثل في العالم الجهنمي بنموذج آكلي لحوم البشر، وفي هذا العالم يأخذ العالم النباتي شكل غابة خبيثة أو مفازة أو

[٧٣] ينظر: تشريح النقد: تر: محي الدين صبحي: ٢١١ – ٢١٣ ، و تر: محمد عصفور: ١٧٧ – ١٧٩.

[٧٤] ينظر: تشريح النقد: تر: محي الدين صبحي: ١٩٥ – ٢١٠، و تر: محمد عصفور: ١٨٣ – ١٨٥.

شجرة المعرفة المحرمة وما شابه، والعالم الحيواني يتمثل بالهولة أو التنين أو الذئب، كما يتمثل العالم الشيطاني في التوراة بمصر وبابل، ويظهر نبوخذ نصر بشخصية وحش، وفي مقابل المعبد يظهر السجن والمزبلة[٧٥].

يتناول فراي جوانب من الإزاحات التي تطرأ على النماذج البدئية، جاعلا من المرغوب والمنفر بنيتين جدليتين أساسيتين، متناولا دور القيم الخلقية في تشذيب الأساطير عبر العصور، مشيرا الى أن الشعر ظل يتبع الدين نحو ما هو أخلاقي ما دامت النماذج الشعرية والدينية العليا قريبة من بعضها، لكن الشعر يتجه الى الرغبة بعيدا عن القيم الخلقية، فيلجأ الى وسائل حاذقة من بينها التحوير الجهنمي أو العكس المتعمد للمعاني الأخلاقية المعتادة في النماذج العليا، مثال ذلك ان يكون التنين مخيفا أو ودودا أليفا، أو تتحول الأفعى من قائمة الحيوانات الخبيثة الى حيوان بريء[٧٦].

وفي الختام ينتقد بشدة اعتماد منهج نقدي واحد، داعيا الى إزالة الحدود الفاصلة بين مناهج النقد الأدبي، باعتماد النقد البدئي أو النموذجي (الذي يركز على النماذج البدئية)، ويدعو الى الابتعاد عن التفسيرات المجازية للأساطير، لأن الأسطورة بنية معنى جابذة، صممت لتتضمن معاني لا حصر لها، ومن ثم فلا بد – لأجل أن يكون النقد المجازي نافعا – من تزويده بزاد من النقد البدئي، ومن ثم يستطيع الناقد أن يضع قدرا أوليا من الشروح حول المعاني الواضحة وقدرا ثانويا حول المعاني الباطنة، وقدرا ثالثا حول علاقات القصيدة الخارجية .. هكذا الى ما لا نهاية، هكذا تؤدي إزالة الحدود داخل النقد الى الوعي بصلات النقد بغيره من العلوم والنظم الفكرية الأخرى[٧٧].

---

[٧٥] ينظر: تشريح النقد: تر: محي الدين صبحي: ٢١٣ – ٢١٩ ، و تر: محمد عصفور: ١٨٦ – ١٩١

[٧٦] ينظر: تشريح النقد: تر محمد عصفور: ١٩٨ – ٢٠١.

[٧٧]

أما كتابه "الماهية والخرافة" فقد جعل منه فراي تطبيقات عملية على ما قدمه من تنظيرات في كتابه "تشريح النقد"[78]، لذا لا بد من تسليط الضوء عليه، وقد وقع الاختيار على الفصل الموسوم بـ "الأدب كسياق" الذي يتناول قصيدة بعنوان "لسداس" للشاعر ملتون، جاعلين منها مصداقا على فصول الكتاب، والقصيدة المشار إليها هي مرثاة لشاب غريق، كتبت بحسب التقليد الرعوي، وقد سعى نورثروب فراي إلى أن يردّ تقنيات القصيدة المذكورة إلى التقليد الكلاسيكي من جانب وإلى الكتاب المقدس من جانب آخر، ثم يجعل من شخصية الغريق كنغ مساويا لشخصية أدونيس، من حيث ارتباطه بالإيقاعات الدورية للطبيعة: الدورة اليومية للشمس، والدورة السنوية للفصول، والدورة المائية المنسابة من العيون عبر الأنهار إلى البحر، ثم ينتقل فراي إلى هيكل القصيدة، حيث تتكرر فكرتها مرتين، وهي غرق لسداس في ريعان شبابه، وتتخللها حادثتان كما في الرندة الموسيقية، تعالجان فكرة الموت قبل الأوان في علاقتهما مع الشعر ومع الكهنوت على التوالي، حيث يتحقق التناص مع كل من الشاعر أورفيوس والقديس بطرس.

بعدها يتناول فراي هيكلا آخر للقصيدة يطلق عليه هيكل الأفكار، قاصدا هيكل الصور المجازية، ويتألف من أربعة أنظمة: أولها نظام الخلاص والنعمة الإلهية وهو مستمد من المسيحية، وثانيها نظام الحياة البشرية متمثلا بالجنة كما وردت في الإنجيل، والعصر الذهبي كما ورد في الأسطورة الكلاسيكية، والثالث هو نظام الطبيعة المادية، أي عالم الحيوان والنبات، والرابع هو فوضى يحدثها كل ما هو غير طبيعي من إثم وموت وفساد.

---

[78] ينظر : الماهية والخرافة (دراسات في الميثولوجيا الشعرية): نرثروب فراي: تر: هيفاء هاشم: دمشق : ١٩٩٢ : ٧.

يرتبط ليسداس بجميع هذه الأنظمة مجسدة كل صور الموت والانبعاث، متـضمنة في جسد المسيح ثم في جنات أدونيس كما هي عند سينسر وعالم التجربة العادية للـشاعر، وعالم الجثة الطافية على البحر تتقاذفها الرياح.

ومن الأمور التي يتناولها فراي في هذه الدراسة حاجة الناقـد الى اكتـشاف المبـادئ الخلاقة في كل نص يدرسه، وقد وجد في قصيدة لسداس أربعة مبادئ خلاقة:

المبدأ الأول هو العرف قاصدا إعادة تشكيل المادة الشعرية الملائمة للموضـوع، وقـد تجسد هذا المبدأ في قصيدة لسداس في إفادتها من الأعراف العبرية والأغريقيـة واللاتينيـة والإيطالية.

والمبدأ الثاني هو النوع الأدبي أي اختيار الشكل الملائـم، فكانـت قـصيدة لـسداس كتلة كثيفة من الأصداء المشتقة من الأدب السابق، فيكشف لنا فراي مدى تمثل الشاعر ملتن للأدب الرعوي في قصيدة لسداس، حيث تتحقق الإحالات على كل من فردوس دانتي وكتاب حزقيال وأعمال هسيود، وأصداء من مانتوان وسبنسر وإنجيل يوحنا، تلـك هـي المصادر التي لا بد أن يكون ملتن قد قرأها جيدا وتمثلها، لكن بالإضـافة الى ذلـك يوجـد تماثل أكثر لفتا للنظر من قصائد لم يقرأها ملتن ، لكن في ذهـن الـشاعر كانـت نمـاذج أصلية من التعبير أعادت خلقها قصيدة لسداس، فكررت صداها مرة أخرى.

والمبدأ الثالث هو النموذج الأصلي أي استعمال الرموز الملائمة، حيـث يعقـد فـراي تقابلات عديدة بين التجربة الحياتية الواقعية وبين التجربة الأدبية وأعرافها، يخرج منها فراي بالقول ان الدافع الحقيقي وراء القصيدة ليس المناسـبة أو التجربـة أو الحادثـة، وإنما هو الاتصال السابق مع الأدب والتركيـب الـشعري الـذي يتبلـور حـول الحادثـة الجديدة، وعليه فإن كل قصيدة جديدة بقدر ماهي خلق جديد، هي أيضا إعـادة تـشكيل لأعراف الأدب المعروفة.

والمبدأ الرابع هو استقلالية الأشكال الأدبية وتعلقها ببعـضها في نظـام متماسـك، وإن التجربة الأدبية ليست سلسلة من الذكريات والانطباعات عمـا قرأنـاه، وإنمـا هـي كتلة من التجربة البارعة المتماسكة، وقد تكونت قصيدة لسداس بفعل مبدأ بنيوي هـو الأسطورة، أسطورة أدونيس هي التـي جعلـت لـسداس مميـزة وتقليديـة، إنهـا بنيـة لسداس، هكذا يجعل فراي من الأسـطورة في الـشعر معـادلا للميثـوز (الحبكـة) عنـد إرسطو، إن معاملة لسداس ناشئة من الطبيعة المجازية للكلام الشعري، من لغة المجـاز التي وصفها أرسطو بأنها اللغة المميزة للشعر، ومن الترابط المتبادل بين لغة المجاز ولغة الأسطورة"[٧٩].

* * *

في الختام لا بد من القول أن رأي فراي في كتابه تشريح النقد حـول الانفتـاح عـلى مختلف المناهج النقدية، ورفضه الاعتماد على منهج واحـد، ودعوتـه الى اتـصال النقـد بغيره من العلوم والنظم الفكرية الأخرى، والذي جرى الحديث عنه في الفقـرات الأسـبق، إن هذا الرأي يقترب كثيرا من المناهج الاجتماعية الحديثة وخاصة البنيويـة التكوينيـة، ونحن ـ في الدراسات التي ضمها هذا الكتاب ـ قد نحونـا هـذا النحـو، مـستفيدين مـن مجمل المناهج الحديثة للوصول إلى المعاني الخفية في النص، والكشف عما أسماه فـراي بالانزياح الأسطوري في النصوص المدروسة.

لقد تناول هذا الكتاب نصوصا لشعراء عراقيين يحملون ثقافات وأفكارا متقاربة ومن ثم فنستطيع القول أن هذه النصوص قـد كتبتهـا ذوات منتجـة متقاربـة، لكـن الفارق خارج النص يكمن في زمن كتابتها، فقد كتبت أنشودة المطر في العقد الخمسيني،

---

[٧٩] ينظر: الماهية والخرافة: ١٨٤ – ١٩٧.

وكتبت اعترافات عام ١٩٦١ في العقد الستيني كما يدل العنوان على ذلك، وكتبت قمر شيراز في السبعينات أما قصيدة نازك الملائكة فقد كتبت في العقد الثمانيني، ولعل الالتفات إلى هذا الفارق الزماني في كتابة النصوص يسهم في الكشف عن أثر المتغيرات الثقافية والمعرفية المختلفة على الانزياح الأسطوري كما ونوعا.

❊ ❊ ❊

التناص المزدوج
بين الفكر الأسطوري والصيرورة الدائمة
في ((ويبقى لنا البحر))
لنازك الملائكة

تكشف القراءة الأولى لمجموعة نازك الملائكة الشعرية ((يغير ألوانه البحر)) أن ألفاظ الماء والألفاظ المجاورة لها شكلت المعجم الشعري المهيمن ، أذ بلغ مجموع تلك الألفاظ في القصائد الإحدى عشرة مجتمعة ٣٨٧ لفظا. ولما كانت المهيمنة تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى في الأثر الأدبي، بحسب جاكبسن[٨٠]، فقد استدعت ألفاظ الماء أضدادها ألفاظ النار والألفاظ المجاورة لها فبلغ عددها مئتي لفظة.

فإذا انتقلنا من المستوى المعجمي إلى المستوى النحوي، وجدنا هيمنة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية هيمنة طاغية في القصائد كلها وتلك مهيمنة ثالثة تتميز بها المجموعة المذكورة خلافا للمجموعات الأولى لنازك الملائكة، وتستدعي هذه المهيمنة مهيمنة رابعة إذا تذكرنا أن الجمل الفعلية تناسب السرد أكثر مما تناسب الشعر الغنائي، وبذلك تكون المهيمنة الرابعة هي البنية السردية، فقد هيمنت ملامحها على كل قصائد المجموعة بينما انحسرت الملامح الغنائية.

إن دراسة تفصيلية لقصيدة ((ويبقى لنا البحر)) تكشف بوضوح أثر المهيمنة الأولى على كل مستويات القصيدة ودور تلك المهيمنة في شبكة العلاقات القائمة بين تلك المستويات.

* * *

[٨٠] نصوص الشكلانيين الروس : ٨٠ .

تكررت ألفاظ الماء والألفاظ المجاورة لها في قصيدة ((ويبقى لنا البحر)) ٩٩ مـرة، كما سيبينها الجدول الآتي:

ألفاظ الماء والألفاظ المجاورة لها	عدد المرات	الفاظ النار والألفاظ المجاورة لها	عدد المرات
البحر	٢٧	الرماد و الرمادي	١٢
الموج	٦	النار	٢
الشطآن	٦	الظهيرة	٢
النهر	٢	اللهب	١
اللجة	٢	الحريق	١
غريق	٤	الشمس	١
سفن	٣	تشعل	١
الندى	٢	أطفأ	١
زورق	٣		
يشرب	٢		
يغتسل	٣		
عطش	٢		
خليج	٢		
شراع	٢		
الماء	١		
مطر	١		
برك	١		
الغيوم	١		
ينابيع	١		
مرفأ	١		
موانع	١		

الجرف	١		
المد	١		
الجزر	١		
مرجانة	١		
محار	١		
يسبح	١		
يلاطم	١		
يبلل	١		
يبحر	١		
طفا	١		
يرشرش	١		
يريق	١		
يسيل	١		
يرسي	١		
منهمرين	١		
تموج	١		
المجموع	٩٩		١٤

ان لفظة الماء لم ترد في القصيدة الا مرة واحدة ، بينما تكررت لفظة البحر ٢٨ مرة فكانت الدال الأكثر هيمنة على القصيدة، ويأتي تكرار لفظة الموجة ١٦ مرة تعزيزا لهذه الهيمنة، للعلاقة الدلالية الوطيدة بين المفردتين، لقد نحا ذلك التكرار بالقصيدة منحى خاصا على المستوى الدلالي، أما على المستوى المعجمي فقد استدعت هيمنة البحر ألفاظ النار كمضادات لألفاظ الماء، خلافا لما هو في شعر مرتضى فرج الله، إذ استدعت هيمنة النهر والساقية ألفاظ الجفاف أضدادا لألفاظ الماء[٨١] ، فنحت بذلك منحى دلاليا مغايرا.

[٨١] ينظر : انشطار الرؤيا .

ومن بين ألفاظ النار التسعة عشر كانت لفظة الرماد قد تكررت ١٠ مرات فكانت بذلك الدال الأكثر هيمنة الذي يقف مقابل لفظة البحر.

والى جانب التقابل القائم بين ألفاظ الماء وألفاظ النار نجد تقابلا آخر يقوم هذه المرة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، فيتكرر ضمير المتكلم المفرد ٤٥ مرة ، ويرد ضمير المخاطب المفرد ٢٦ مرة ، بينما يلتقي الضميران في ضمير جماعة المتكلمين ١٣ مرة .

و يؤدي هذا التقابل إلى تقابل ثالث يقوم بين الجسدية والروحية، إذ تقوم علاقة تضايف ثماني مرات بين ألفاظ تنتمي إلى حقل الجسد وضمير المخاطب ، تقابلها علاقة تضايف تقوم ثماني عشرة مرة بين ضمير المتكلم وألفاظ تنتمي إلى حقل الروح.

أما التقابل الرابع فهو يقوم بين البنية الغنائية والبنية السردية في القصيدة ، وستكشف القراءة الاستكشافية هذه التقابلات مفصلة.

١ القراءة الاستكشافية

أ – القراءة السياقية

الوحدة الأولى

ابتداء من الوحدة الأولى يقف القارئ أمام نص سردي، تتأسس أحداث المتن الحكائي فيه على ثلاث شخصيات رئيسة هي البطلة الراوية والمروي له والمروي عنه متمثلا بالبحر، وتنعقد الأحداث بين هذه الشخصيات ابتداء من الأبيات الأولى:

((وقفنا على البحر تحت الظهيرة طفلين منفعلين

وروحي يسبح عبر مروجك

في نهر عينين مغدقتين

وقلبي يركض خلف سؤال

حملت براعمه عطر مرعى على شفتيك))[٨٢]

يتحقق التماهي بين هذه الشخصيات الثلاث من خلال كون المروي عنه مكانا تجري عليه الأحداث أولا ، ومن خلال كونه سؤالا يتبرعم على شفتي المروي له – ثانيا – يخفق له قلب الراوية مشكلا الهم الأكبر للشخصيتين، ومن خلال اشتراك الراوية والمروي له في الفعل فاعلين موصوفين بصفتين مشتركتين – ثالثا – ، ان هذا التماهي بين الشخصيات الثلاث ينحو بالنص منحى تأمليا جاعلا البنية السردية في خدمة غنائية القصيدة.

تتشكل هذه الوحدة من وحدتين صغريين ، تتمثل الأولى بالسطر الأول، أذ يبرز البحر، المفردة الأشد هيمنة، ليستدعي الظهيرة ضدا له بصفتها واحدة من الألفاظ المجاورة لألفاظ النار، وتسهم الأداتان الظرفيتان (على) و (تحت) في تضخيم ذلك التضاد بين

---

[٨٢] يغير ألوانه البحر : ١١ .

البحر والظهيرة - بحسب اصطلاح امبرتو إيكو[٨٣]- فتكتسب الظهيرة صفة العلو والبحر صفة الدنو، كما تسهمان في تحديد الفضاء الزمكاني لأحداث المتن الحكائي ، خاصة في أستبدال الظرف (تحت) بحرف الجر (في) مما منح الظهيرة بعدا مكانيا ، فأخرجها من دائرة التصور التقليدي للزمان والمكان وقربها من المفهوم الزمكاني ، حيث تنصهر علاقات الزمان والمكان في كل واحد مدرك[٨٤].

يبرز التقابل بين الروحية مرتبطة بالبطلة الراوية والجسدية مرتبطة بالمروي له من خلال التقابل بين روح الراوية وعيني المروي له ، ثم بين قلب الراوية وشفتي المروي له ، وتسهم المفردات: مروج ونهر وبراعم وعطر ومرعى في تضخيم الصفة الجسدية للمروي له .

يقترن هذا التقابل بتقابل آخر على المستوى النحوي ، فبعد أن كان الراوية والمروي له متحدين في موقع الفاعلية للفعل وقفنا ينشطر الضمير ((نا)) في الوحدة الصغرى الثانية إلى ياء المتكلم في (روحي) و (قلبي) وكاف المخاطب في (مروجك) و(شفتيك) فيتفرّد الأول الدال على البطلة الراوية بموقع الفاعلية للفعلين (يسبح) و (يركض)، بينما يأخذ الثاني الدال على المروي له موقع الظرف المكاني للفعلين المذكورين.

* * *

[٨٣] المعنى الأدبي : ١٤٩ .

[٨٤] أشكال الزمان والمكان في الرواية: ٥ - ٦ .

الوحدة الثانية

تتكون بدورها من ثلاث وحدات صغرى تشكل الوسطى نواة، بينما تشكل الأولى والأخيرة محفزين - بحسب مفهوم بارت للنواة والمحفز[85] -:

((سؤالك فيه عذوبة ريح الشمال

وروعة أغنية سكبتها كمنجات شوق مخبّأة في يديك

سؤالك لون سماء على برك ودوالي))[86]

ذلك هو المحفز الأول الذي سبق النواة ليؤدي الوظيفة التي حددها بارت له: ((المحفز يوقظ بدون توقف التوتر المعنوي للنص الأدبي ويذكّر بدون توقف أنه كان هناك او سيكون هناك معنى))[87].

هكذا تخلق الأسطر الثلاثة حالة من الترقب في ذهن المتلقي لاستقبال ((السؤال)) الحدث الذي تتضمنه الوحدة اللاحقة، يتحقق الترقب بوساطة اعتماد الجمل الاسمية التي بها يتوقف الزمن وبوساطة اعتماد صيغة التشبيه تثير ثلاثا من الحواس: اللمس في ((عذوبة ريح الشمال)) والسمع في ((روعة أغنية)) والبصر في ((لون سماء ...)) وتأتي الصيغة الاستعارية ((سكبتها كمنجات شوق)) لتحقق اثارة حاسة الذوق لما يوحيه الانسكاب ، وتشكل هذه الظاهرة بدورها رافدا يصب في تضخيم الجسدية المرتبطة بالمروي له.

في الوحدة الوسطى يأخذ المروي له موقع الفاعلية، ويتجسّد البحر شخصية ثالثة تدور حولها أحداث النص، فالسؤال الذي كان مدار الوقفة الوصفية السابقة كان عن

---

[85] ينظر التحليل البنيوي للقصة القصيرة: ٥٢.

[86] يغير: ١١ .

[87] التحليل البنيوي للقصة القصيرة : ٥٦ .

((سألت وعيناك واسعتان اتساع الرؤى

ووجهك نجم نأى

وسفن مضيعة لم تجد مرفأ

سألت وهدبك دهشة طفل

ورعشة سنبلة وتموج حقل

وكانت يداك شراعين منهمرين

على زورقين

وراء المدى والرؤى شاردين))[٨٩]

* * *

الوحدة الثالثة

تأخذ البطلة الراوية موقع الفاعلية فتكشف عن اضطرام الحياة وتدفقها برسم ملامح الصيرورة الدائمة عبر سلسلة طويلة من الجمل الفعلية ذات الأفعال المضارعة المتضمنة معنى الاستمرارية:

((وقلت نعم يا حبيبي

يغير ألوانه البحر

تعبر فيه سفائن خضر

وتطلع منه مدائن شقر

ويشرب حينا دماء الغروب

ويصبح حينا بلون الفضاء

يلملم زرقته يا حبيبي

---

[٨٩] يغير : ١٢ .

ويحلم يرنو بعينين شذريتين سماويتين

إلى اللا نهاية يأخذ لون الضياء

صباحا ويطفئ كل ثرياته في المساء))[٩٠]

تقترن هذه الصيرورة بالإيحاء بالأمل والجمال والتفاؤل بوساطة توظيف الألوان بهذا الاتجاه ، فتصرح الراوية بالأخضر والأشقر والأزرق والشذري والسماوي ، وتومئ إلى الأحمر (دماء الغروب) والأبيض لون الضياء ، وتسدل الستار باللون الأسود ((ويطفئ كل ثرياته في المساء)).

ويتعزز التفاؤل بالتشخيص الذي يمنح البحر صفات إنسانية بوساطة الصيغ الاستعارية ((يشرب دماء الغروب)) و((يلملم زرقته)) و ((يطفئ كل ثرياته)) و ((يحلم يرنو بعينين)) ، كما يتعزز بتوالي عشرة أفعال مضارعة باعتبار دلالة الاستمرارية التي تتضمنها صيغة المضارع . أن بتضافر المستوى البياني (التشخيص) بالمستوى الصرفي (هيمنة المضارع) والمستوى الدلالي (توظيف الألوان) تطغى دلالة الحياة وتنحسر أمامها دلالة الموت التي لا نجد لها أثرا الا بما توحيه عبارتا ((دماء الغروب)) و ((يطفئ كل ثرياته في المساء)).

* * *

الوحدة الرابعة

((سألت عن البحر هل تتغير ألوانه ؟

وهل تتلون أمواجه ؟

هل ترى تتبدل شطآنه؟))[٩١]

---

[٩٠] يغير : ١٣ .

[٩١] يغير : ١٤ .

لقد كان هذا المنطوق منطوقا للوحدة الوسطى من الوحدة الثانية ، وسيواجهنا ثلاث مرات قادمة بتعديل لفظي بسيط ، لذا فنحن نقف إزاء ما أسماه جينيت بالحكاية التكرارية ، وهي ((ان يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة))[٩٢]. وبرغم ان هذا التكرار لم ترافقه متغيرات أسلوبية وتنويعات في وجهة النظر كما هو سائد في أنماط القص التي استشهد بها جينيت، لكنه هنا يؤدي أكثر من وظيفة ، فهو يخلق مشهدا حواريا يخفف من وطأة المجمل الذي هيمن على النص ، ومن جهة أخرى يقسم جواب الراوية ، الذي هو أصلا وحدة سردية واحدة ، إلى عدة وحدات ، وقد جرى التقسيم على أساس دلالي: ففي الوحدة الثالثة اخذ الحديث عن البحر طابعا موضوعيا مستقلا عن الراوية والمروي له، وفي الوحدة الخامسة يجري الحديث عن البحر مرتبطا بالراوية ، وفي السابعة مرتبطا بالمروي له كما سنرى ، ومن جهة ثالثة يعني التكرار ان هذا المنطوق هو الموضوع الرئيس للنص.

* * *

الوحدة الخامسة

((نعم يا حبيبي
وبحر يلاطم وديان نفسي
ويرحل عبر موانئ لون وشمس
وعبر حقول مغيب
ويغتسل الغسق القمري بأمواجه ويبلل شعره
ويلقي إليه سماء وفكرة
نعم يا حبيبي نعم ويلون خلجانه

[٩٢] خطاب الحكاية : ١٣١ .

نعم ويغير ألوانه

فيشرب صفرة شكي وظني

ويصبح أزرق في لون لحني

وتبحر في شذر أمواجه أغنياتي وسفني

ويصبح أبيض لجته ياسمينة

ويصبح أخضر مثل اخضرار العيون الحزينة

ومثل زبرجد نهر النهاوند في قعر حزني))[٩٣]

تتشابك شخصية البحر بشخصية الراوية في خمسة مواضع، يتضايف ضمير المتكلم في هذه المواضع الخمسة مع نمطين من الأسماء :

النمط الأول أسماء تمنحه التجسيم وتشكل في تضايفها معه إيحاءات أيروسية هي: وديان وسفن وقعر، ان هذه الأسماء الثلاثة تسهم في تضخيم الجسمية، بينما تؤدي الأسماء الأخرى: شك وظن ولحن وأغنيات دورا مضادا يسهم في تضخيم الروحية.

وبرغم ان لفظة ((يلاطم)) تدل على الاتصال ، لكنها توحي بالموت الذي يشكل انفصالا أبديا ، يترسخ هذا المعنى بلفظة (يرحل) في البيت الثاني الذي يتضمن دلالة الموت أيضا. لكن التحول الدلالي يحصل في السطر الثاني: ((فيشرب صفرة شكي وظني))، فيتحقق الاتصال حد الاتحاد بين الراوية والبحر.ونتيجة له تحدث تحولات البحر ، فيكتسب صفاتها المفعمة بالأمل ((ويصبح أزرق في لون لحني)) وتتدفق في أمواجه علامات الحياة: الأغنيات والسفن والياسمين والعيون.

* * *

[٩٣] يغير : ١٥ .

الوحدة السادسة

((سألت عن البحر هل تتغير ألوانه؟

وعيناك بحر ترامى وضاعت

حدود مداه وشطآنه))[٩٤]

تتكرر الوحدة التكرارية، المشار لها، بتغيير لفظي بسيط، إذ يحذف التكرار المؤدي إلى ترسيخ الصيرورة (تتلون و تتبدل) ويحل محله ملفوظ وصفي يومئ إلى التماهي بين البحر والمروي له ((وعيناك بحر))، بينما توطئ عبارة (ضاعت) إلى الموت الـذي تهـيمن دلالته على الوحدة اللاحقة.

* * *

الوحدة السابعة

تتكون من وحدتين صغريين تتمثل الأولى بالأبيات الآتية:

((نعم يا حبيبي ، يغير ألوانه ويصير بلون الرماد

له كلّ طعم ليالي السهاد

رمادية كلّ أسماكه ورماد

لآليه .

إسفنجه.

أخطبوطاته .ورماد

مدائنه الغارقات القباب . ولون الرماد

جبين غريق طفا وتوسد أمواجه الملح. مغمى عليه

[٩٤] يغير : ١٥ .

ويبتلع الماء . والملح عوسجة ورماد على شفتيه .

وبحري وبحرك بحر الرماد

حنون الفؤاد

له قسوة تلثم الجرح . تفرش لين وساد))[95]

تبرز دلالة الموت صارخة على هذه الوحدة، فتتكرر لفظة الرماد سبع مرات، تقترن بلفظ البحر مرة واحدة ، وبأشياء تنتمي له مرات: أسماكه ، لآليه،إسفنجه ، أخطبوطاته ، مدائنه ، شفتيه، وتتعزز دلالة الرماد على الموت باقترانها بالغريق مرتين:

((.... والرماد

مدائنه الغارقات القباب))

ثمّ : ((ولون الرماد

جبين غريق ....))

تطغى على هذه الوحدة الجمل الاسمية مولدة صورا شعرية يكون التشبيه أداتها، وبذلك يتحقق التجانس بين المستوى النحوي والمستوى البياني والمستوى السردي، فالوحدة المذكورة تشكل وقفة وصفية - على المستوى السردي - فيكون ورود الجمل الاسمية تعبيرا عن توقف الزمن ، أما الجمل الفعلية فقد توزعت بين بداية الوحدة (يغير) و (يصير) استمرارا للوحدة السابقة ،وبين نهايتها (تلثم) و (يفرش) توطئة للوحدة اللاحقة.

لقد جاءت الوحدة المذكورة حافزا يمهد للنواة القادمة، من هنا كان وجود الغريق مجرد مشبه به خارج السياق السردي، لكن وصفه جاء مفصلا في ست جمل، وما ذلك إلا تمهيدا للوحدة / النواة القادمة، حيث يدخل ذلك الغريق شخصية من شخصيات المتن الحكائي، هكذا يخلق المحفز ترقبا لاستقبال الشخصية القادمة - كما مر بنا - .

---

[95] يغير :١٦ .

أما الوحدة الصغرى الثانية فتتمثل بالمنطوق الآتي:

((وبحري وبحرك شاكس جسم الغريق الرمادي

أرسل موجته القاسية

لتلطمه ، وعروس بحور لتحمله

للرمال النبيذية الناسية

ويرقد من دون وعي على الجرف ، مغمى عليه،

وبحر الرماد

يرشرش إغماءه والشباب الغريق

تغازل خديه موجة حب ،وتغسل جبهته وتريق

عليه المحبة والملح والرغو

حينا يغطي الجسد

وحينا يعود ويرتدّ عنه .ويتركه لذهول الأبد))[96]

يدخل الغريق هنا شخصية تقف في مقابل شخصية البحر، ويتحول البحر من موقع اللابس لملامح الموت - كما مر في الوحدة السابقة - إلى حامل للحياة ، وبذلك يتحقق التذبذب الدلالي الدائم الذي عده ريفاتير السمة الأساسية للإبداع[97] ، يرسل البحر أمواجه لتلطم جسم الغريق ، ويبعث عروسه لتحمله إلى الجرف، ويرشرش إغماءه ويغسل جبهته ، ويريق عليه المحبة...

ويبقى ان نتنبّه إلى الدلالة الخفية التي تتضمنها ألفاظ تتضاد في إيحائها مع سياق الوحدة السردية وهي : شاكس ، تلطم ، موجته القاسية ، بحر الرماد.

* * *

---

[96] يغير : ١٦ - ١٧ .

[97] مدخل إلى السيميوطيقا :٥٣ .

الوحدة الثامنة

((ويا من تسائلني:

هل يغير بحري وبحرك ألوانه

ومثل النجوم يلوّن ، يرسم بالزيت والفحم شطآنه))[98]

للمرة الرابعة ترد هذه الوحدة التكرارية بتغـير بـسيط يحمـل لفظـة (الـشطآن) علامة على الحياة ، وتمهيدا للدور الذي سيلعبه البحر في إنقاذ الغريق في الوحدة القادمـة من المتن الحكائي الرئيس.

* * *

الوحدة التاسعة

ينقطع في هذه الوحدة المتن الحكائي بمتن حكائي جديد سنطلق عليه (المقطع) جريـا وراء فلاديمير بروب[99]. وهو يتكون من أربع وحدات صغرى ، تمثل الأولى لحظـة بدئيـة تصف الشخصية الجديدة:

((حبيبي لقد كان لي في الطفولة جدّ

طويل كمثل جدائل شعر ربيع وريف

وكان لجدي عمق وطول وبعد

له عنف عاصفة في خريف

وكان مدى في بحار مطلسمة لا يحدّ

وجدي كان قويا كموجة بحر مخيف))[100]

أهمّ ما في هذه الوحدة تشبيه الشخصية بموجة البحر، الـذي يـومئ إلى التمـاهي بين الشخصيتين، وكون هذا الذي يشبه البحر هو جد البطلة الراوية.

---

[98] يغير : ١٧ .
[99] خطاب الحكاية : ٩٥ .
[100] يغير : ١٨ .

وفي الوحدة الثانية تبرز الشخصية الثانية في المتن الحكائي بصورة نار تلتهم بيت الراوية وتقترب من الخدود والشفاه و الضفائر:

((وفي ذات يوم سرت ألسن النار في بيتنا

مضت تمضغ الباب تشعل لين الستائر

يدور اللهيب دوائر

يزمجر في شرفات منانا ،ويضحك من رعبنا

يهدد ان يتوسع ، يركض في حبنا

وينذر ان يتغدى خدودا شفاها ضفائر

ويغتال حتى شباب البيادر))[101]

وفي الوحدة الصغرى الثالثة يقبل الجدّ كما البحر ليطفئ النار وينقذ البطلة الراوية:

((وأقبل جدي مندفعا مثل موجة بحر

وأرسل صيحة هول وذعر

تحدّر في عنف إعصار نوء ، يسبّ ويلعن

شتائمه مطر وحنان ، شراسته بيت شعر ملحن

وهمس صلاة ، ونجمة فجر

وزورق عطر

ومدّ السباب على شفتيه غدير ملوّن

واطفأ جدي الحريق ، وأنقذ هدبي وشعري))[102]

---

[101] يغير : ١٨ - ١٩ .

[102] يغير :١٩ - ٢٠ .

وفي الوحدة الأخيرة من المقطع يتحقق الانتقال من الإيماء إلى التصريح ، فالجدّ الذي كان يشبه البحر يصير بحرا دون تشبيه مكتسبا صفة البحر الأساسية التغير والصيرورة:

((حبيبي وجدي قد كان بحرا

يغير ألوانه وتصير محاجر عينيه سودا وخضرا

يبدل أمواجه...))[١٠٣]

ويكتسب صفة الصانع الخالق:

(...يترامى يصوغ لآلئ

يسيل ينابيع ، يرسي شواطئ

ويبدع مدا ويصنع جزرا

يبعثر عبر ازرقاق الخليج جزائر شقرا))[١٠٤]

ويأخذ صفة الحامي للحياة القاهر للموت:

((وكانت جراده وهي تلعن ، كانت قماقم بلسم

تكسر أسورة النار عن ساعد وذراع ومعصم))[١٠٥]

* * *

الوحدة العاشرة

يعود النص إلى سرد المتن الحكائي السابق ، فالغريق الذي تركناه في لجة البحر ، يحمله البحر في هذه الوحدة إلى ضفاف السلامة ، ويعطيه عمرا جديدا:

---

[١٠٣] يغير ٢٠ .

[١٠٤] يغير : ٢٠ .

[١٠٥] يغير : ٢١ .

((وقسوة أمواج بحري وبحرك صارت أكفا وصدرا
لتحمل جسم الغريق الرمادي تمطره قبلات وزهرا
وترميه فوق ضفاف السلامة
رفيف جناح حمامة
وتعطيه عمرا جديدا، وتزرع إغماءه حلما وسنابل ذكرى
وبرد غمامة))[١٠٦]

* * *

الوحدة الحادية عشرة

وتتكون من وحدتين صغريين ، تتمثل الأولى بالمنطوق الآتي:

((عن اللون والبحر تسألني يا حبيبي
وأنت شراعي ، وألوان بحري ، وغيبوبة الحلم في مقلتي
وأنت ضباب دروبي
وأنت قلوعي
وأنت ذرى موجتي
ووردة حزني وعطر شحوبي
عن اللون والبحر تسألني يا حبيبي
وأنت بحاري
ومرجانتي ومحاري
ووجهك داري))[١٠٧]

---

[١٠٦] يغير : ٢١ .
[١٠٧] يغير : ٢٢ .

للمرة الخامسة ترد هذه الوحدة التكرارية ، لكنها هذه المرة تأتي حافزا وليس نواة كالمرات السابقة وهي تحيلنا هنا على أول وحدة تحفيزية في النص ((سألت وعيناك واسعتان ...)) فالجمل الأساسية التي تصف المروي له جاءت في موقع الحال مرتبطة بالفعل ((تسألني...)) بوساطة الواو الحالية ، كما في الوحدة المشار اليها ، ولكن الفارق بين الوحدتين يكمن في الأمور الآتية:

١ ورد الفعل في الوحدة الأولى بصيغة الماضي (سألت) ، أما في هذه الوحدة فقد ورد بصيغة المضارع ، وعلة هذا الاختلاف ان الوحدة التحفيزية الأولى كانت توطئ لنواة تجري أحداثها في الماضي ، أما هنا فأن هذه الوحدة توطئ لأحداث تجري في المستقبل ، كما سيتضح لاحقا.

٢ كانت المبتدآت في الأولى أعضاء من جسد المروي له ، وذلك لتضخيم الجسدية، أما هنا فإن الحافز يوطئ إلى هيمنة الروحية ،فتمثلت المبتدآت بالضمير أنت.

٣ عبرت الجمل الاسمية في الوحدة الأولى عن تماهي المروي له بالبحر، أما هنا، ولأن الأخبار جاءت مضافة إلى ياء المتكلم ، فقد عبرت عن تماهي المروي له بالبطلة الراوية.

* * *

الوحدة الثانية عشرة

تبدأ بجملة فعلية فعلها أمري ، يأخذ المروي له دور الفاعلية والراوية دور المفعولية :

((فخذ زورقي فوق موجة شوق مغلفة خافية))[١٠٨]

وبذلك فإن الأحداث تجري في المستقبل ، أما الزمان والمكان فإنهما مبهمان:

((إلى شاطئ مبهم مستحيل

---

[١٠٨] يغير : ٢٣ .

فلا فيه سهل ولا رابية

إلى غسق قمري المدار

عميق القرار

وليس له في الظهيرة لون))[109]

الى عالم خارج الوجود المادي مجرد من ملامح الطبيعة :

((وليس له في الكثافة غصن

ولا هول ، ولا فيه أمن

هنالك سوف نضيع

ونأكل دفء الشتاء ، ونقطف ثلج الربيع

ونغزل صوف الصقيع

هنالك لا طول للظل في حلمنا لا قصر

ولا دفتر للقدر

ولا شيء يمكن ان يرتقيه النظر

سوى موج أغنية تتحدر عبر جبال القمر

ونضحك نبكي وعيناك تعكس لون البحر

ويبقى لنا اللون والبحر و الأبد المنتظر))[110]

هكذا يكون الرحيل إلى المطلق مجردا من الزمان والمكان .

* * *

---

[109] يغير : ٢٣ .

[110] يغير : ٢٣ - ٢٤ .

ب- القراءة الوظائفية

قبل الخوض في تتبع الثنائيات لابد من التنبه إلى وصيتي روبرت شولز الـذي يـرى ان قراءة قصيدة ما تتطلب أولا معرفة موروثها النوعي (أي جامع النص بحسب جينيـت) وتتطلب - ثانيا - فرز عناصر النص (السردية، الدرامية ،....) الغائبة بـسبب الطريقـة الإجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري[111] الأمر الـذي يتطلـب الابتـداء بثنائية الغنائية – السردية وجعلها مدخلا للقراءة الوظائفية .

* * *

الغنائية – السردية

منذ افلاطون وارسطو قسمت النـصوص الادبيـة إلى اجنـاس ذات ملامـح ثابتـة يفصلها عن بعضها حدود صارمة . ووصفت المميزات الدقيقة التي تكون علامـات لكـل منها . غير إن في اواسط القرن العشرين عـدّ شـتايغر الغنائيـة والملحميـة والتراجيديـة خاصيات شعرية وليست أجناسـا، وأفـاد أن كـل قـضية مـن الـشعر تقـع بـين هـذه الخاصيات الثلاث[112]، ويقترب انتيشكوف من هذا الرأي فيدعو إلى اعتماد المزاج القصصي أو الغنائي أو الدرامي بدلاً من المفهوم التقليدي للأجناس الأدبية[113]، وقد أسهب الباحثون في تحديد العلامات الأساسية التي تمنح النص هويته الأدبية ، فكانت أن اعتمدت الضمير والزمن واللغة والذاتي – الموضوعي [114] معايير بها تتحدد جنسية الـنص ولكـي يتحقـق

---

[111] - السيمائية والتأويل : ٧٧

[112] مفاهيم نقدية : ٣٢٠ – ٣٢١.

[113] أضاءة تاريخية على قضايا الشكل : ١ : ٨١.

[114] يراجع كل من : مدخل لجامع النص . واضاءة تاريخية على قضايا الشكل : ونظرية الأدب ومفاهيم نقدية في الشعر .

فرز عناصر النص – الذي أوصى به روبرت شولز – فلابد من اعتماد هذه المعايير مجتمعة.

ابتداء يمكننا القول إن النص في مجمله ينطبق عليه مفهوم الحكاية على وفق الشروط الثلاثة التي ذكرها بروب للحكاية، وهي:

١- أن تنطلق من إساءة أو نقص أو حاجة .

٢- أن تقوم بوظائف وسطى .

٣- أن تصل إلى أحدى الوظائف الختامية[١١٥] .

لقد تمثل الشرط الأول في النص المدروس بـ

((وقلبي يركض خلف سؤال

حملت براعمه عطر مرعى على شفتيك))

حيث يجسد حاجة البطلة الراوية المروي له إلى معرفة الجواب، ويتحقق الشرط الثالث بوصول النص إلى وظيفته الختامية في الوحدة الأخيرة حيث تنتهي تحولات البحر بالوصول إلى ((شاطئ مبهم مستحيل فلا فيه سهل ولا رابية ....))

وبين هاتين الوظيفتين تتحقق وظائف وسطى منها الوساطة التي تمثلت بمنطوق الوحدة الثالثة والتي بها يدخل البحر بطلا في مجرى الأحداث ووظيفة الواهب الأولى ووظيفة رد فعل البطل المتمثلات بحضور الغريق ودور البحر في إنقاذه وحيث لا يتسع المقام للإسهاب في تحليل هذه الوظيفة فسأكتفي بالقول إن مفهوم الحكاية ينطبق على هذا النص.

---

[١١٥] مورخولوجيا الخرافة:٩٥

أول ما يميز النص على المستوى التركيبي هيمنة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية كما مر في مقدمة البحث ، واعتماد الجمل الفعلية واحدة من خصائص الأداء السردي .

لقد تضمن المبنى الحكائي للنص الأشكال الأساسية للحركة السردية كلها : الحذف والوقفة الوصفية والمشهد والمجمل، بحسب تصنيف جينيت[١١٦]، وقد تميزت الوقفات الوصفية بهيمنة الملامح الغنائية واعتماد الجمل الاسمية مقترنة بالصور البيانية المتلاحقة، وبكونها وحدات تحفيزية وظيفتها السردية الربط بين النوى، كما مر في القراءة السياقية .

لقد تميزت الوقفات الوصفية ذات الملامح الغنائية برسم شخصية المروى له (الوحدتان الصغريان الأولى والثالثة من الوحدة الثانية) وفي الوحدة ١١. وشخصية البحر وشخصية الغريق (الوحدة الصغرى الأولى من الوحدة السابقة) وشخصية البحر (الوحدتان الأولى والأخيرة من المقطع الأعتراضي)

وبعد فلا بد من الإشارة إلى موقف هيجل الذي يربط الغنائية بالذاتية الانفعالية، والسردية بالموضوعية العقلية.

❋ ❋ ❋

الماء – النار

تتشابك ألفاظ النار بألفاظ الماء في سبعة مواضع وعلى الصورة الآتية : ((وقفنا على البحر تحت الظهيرة)) و((يغير ألوانه ويصير بلون الرماد)) حيث يعود الضمير المستتر على البحر، ولون الرماد جبين غريق ، وبحر الرماد (مرتين) ، الغريق الرمادي(مرتين).

---

[١١٦] خطابة الحكاية : ١٠٨ – ١٠٩ .

من بين هذه الجمل لا يرتبط اللفظ المائي باللفظ الناري الا مرة واحدة (البحر - الظهيرة) ، بينما يرد لفظ الرماد (وهو مجاور للفظ النار) ست مرات ، مرتبطا ثلاث مرات بلفظ مجاور لألفاظ الماء (الغريق) ، وثلاث مرات أخرى مرتبطا بلفظ مائي (البحر).

مما يلفت الانتباه في هذه القصيدة دون قصائد المجموعة هو الضمور الشديد لألفاظ النار في مقابل ألفاظ الماء ١٧ مقابل ٩٩ مرة . وإن الألفاظ السبع عشرة منقسمة بدورها إلى ألفاظ النار وهي خمسة فقط (النار(مرتين) ، يشعل ، اللهب ، الحريق) ، وألفاظ مجاورة للفظ النار هي: الرماد (عشر مرات)ويطفئ ، أطفأ وقد جاءت الألفاظ المجاورة هنا مضافة لألفاظ النار دلاليا ، أما توزيعها على الوحدات السياقية فقد جاء على الصورة الآتية:

جاءت ألفاظ النار مجتمعة في الوحدة التاسعة وقد مثلت هذه الوحدة على المستوى السردي متنا حكائيا معترضا (مقطع) ضمن المتن الحكائي الرئيس.

الألفاظ المجاورة لألفاظ النار وردت مرة واحدة في الوحدة الثالثة وواحدة في الوحدة التاسعة وواحدة في الوحدة العاشرة أما التسعة الباقية فقد اقتصر وجودها على الوحدة السابعة ومن المعلوم إن الوحدة السابعة قد مثلت دخول الغريق شخصية في المتن الحكائي .

شكلت ألفاظ النار والرماد ثنائية ضدية تحيل الأولى على الموت من خلال اقترانها الضدي بالجد الذي يرمز إلى البحر والثانية إلى الحياة أو الانبعاث الجديد من خلال اقترانها بالبحر وبالغريق، أما البحر ، وقد كان بطل الحكاية ، فقد بدأ في الوحدة الأولى مكانا تجري عليه الأحداث ويقف فوقه الراوية والمروي له ثم يتحقق في نهاية الوحدة الثانية التماهي بينه وبين الحبيب (المروي له) ، بوساطة سلسلة من التشبيهات يكون أحد طرفيها البحر والطرف الآخر المروي له ، كما تقدم.

وفي الوحدة الثالثة ترتسم على البحر صور الصيرورة والتغير وتوالي الألوان والأشكال.

أما في الوحدة الخامسة فإن شخصية البحر تتشابك بشخصية الراوية لتنتهي بالاتحاد بين الاثنين (فيشرب صفرة شكي وظني)، مما يؤدي إلى اكتساب صفة تغير ألوان البحر، وكأن اكتساب البحر للزرقة والخضرة والبياض نتيجة لذلك الاتحاد.

وبرغم هيمنة دلالة الحياة على هذه الوحدة نلمس الموت بشكله الجنيني فيها متمثلا بلفظتي (يلاطم) و(يرحل) ، إن اعتماد صيغة المضارع لهذين اللفظين يزيد في تخدير دلالتهما، بحسب امبرتو إيكو، لكن وجودهما قد شكل تمهيدا لاتساع دلالة الموت في الوحدة السابعة.

في الوحدة السابعة يتصف البحر وما يتعلق به من أسماك ولآلئ واسفنج وأخطبوطات ومدائن...بالرماد ، تهيّئ صورة الرماد، المشار اليها، الأجواء النفسية إلى الموت استعدادا لاستقبال شخصية الغريق الذي يظهر في منتصف هذه الوحدة، لكن الانعطافة تتحقق، فتتحول دلالة الرماد من الموت إلى الحياة: (وبحر الرماد / حنون الفؤاد) ليصير بحر الرماد المنقذ الذي يخلص الغريق من الموت.

في الوحدة التاسعة تبرز شخصية الجد متماهية بالبحر، في مقابل النار التي تلتهم كل شيء فيطفئ ألسنة النار، أما في الوحدة العاشرة فيستكمل البحر دوره الانبعاثي من خلال انقاذ الغريق وإعطائه عمرا جديدا وحلما وسنابل وذكرى. وفي الوحدة الحادية عشرة تبرز أشياء مرتبطة بالبحر: شراع، قلوع، موجة، مرجانة، محار .... مضافة إلى ضمير المتكلم، فيتحقق بذلك التماهي بين البحر والراوية ، محققة أخبارا مبتدؤها الضمير أنت، وبذلك يتحقق التماهي بين الراوية والمروي له والبحر، وينتهي النص في الوحدة الثانية عشرة بكون البحر هو الأبد السرمدي اللامتناهي .

* * *

المتكلم – المخاطب

يرتبط هذان الضميران على المستوى السردي بزاوية النظر حيث يشير ضمير المتكلم إلى الراوية وضمير المخاطب إلى المروي له.

يبدأ النص باعتماد الضمير(نا) في (وقفنا) تعبيرا عن اتحاد الشخصيتين، لكن الانفصال سرعان ما يحدث في الأبيات اللاحقة، فيأخذ ضمير المتكلم موقع الفاعلية وضمير المخاطب موقع المفعولية في الوحدة الأولى، وفي الوحدة الثانية ينحسر ضمير المتكلم، بينما يتكرر ضمير المخاطب عشر مرات .

وبين الوحدة الثالثة والوحدة السادسة يتذبذب حضور الضميرين، فضمير المتكلم يحضر في الثالثة والخامسة ويغيب في الرابعة والسادسة ، ويحصل العكس لضمير المخاطب، وفي السابعة والثامنة يتعادل حضور الضميرين، أما في التاسعة فيغيب المخاطب ويتكرر حضور المتكلم عشر مرات مفردا وأربع مرات جمعا، ويبلغ الضميران الحد الأعلى من التكرار في الوحدة الحادية عشرة ست عشرة مرة للمتكلم واثنتا عشرة مرة للمخاطب، وفي الوحدة الأخيرة يظهر المتكلم المفرد مرة واحدة والمخاطب مرتين بينما يبرز ضمير الجماعة ثلاث عشرة مرة .

* * *

٤ الروحية – الجسدية

تتوزع الألفاظ المرتبطة بحقل الروح والألفاظ المرتبطة بحقل الجسد على قطبي الراوية والمروي له، فمن الوحدة الأولى تأتي المفردات: مروج ونهر وبراعم وعطر ومرعى وشفتين وعينين لتسهم في تضخيم صفة الجسدية للمروي له، يقابل ذلك اقتران ضمير المتكلم (الدال على الراوية) بلفظتي الروح والقلب.

وفي الوحدة الثانية إذ يغيب القطب الأول (الراوية) ويقتصر الحضور على القطب الثاني، تغيب الألفاظ المنتمية إلى حقل الروح، وتظهر الألفاظ المنتمية إلى حقل الجسد، مضافة إلى كاف الخطاب: يديك، عيناك، هدبك، وجهك، يداك ...

وفي الوحدة الثالثة، إذ يكون البحر ثيمة لها، فيغيب القطبان معا تغيب معهما ألفاظ الروح وألفاظ الجسد معا، فلا تبرز إلا كلمة (عينين) مرة واحدة مرتبطة بالبحر.

وفي الوحدة الخامسة التي يرتبط فيها البحر بالراوية تهيمن الألفاظ الروحية ، متصلة بياء المتكلم : حبيبي، نفسي ، شكي ، ظني ، لحني أغنياتي ، حزني ... ولا يظهر من ألفاظ الجسد إلا لفظة (شعر) متصلة بالغسق .

وتظهر لفظة عينان متصلة بكاف الخطاب في الوحدة السادسة، أما الوحدة السابعة التي تبرز بها شخصية الغريب فنجد ثلاثة ألفاظ جسدية تتصل بذلك الغريق هي : خديه و جبهته والجسد، وبذلك تنشأ رابطة بين الغريق والمروي له.

وفي الوحدة التاسعة التي تشكل لحظة استرجاعية يبرز فيها الجد والنار شخصيتين جديدتين على مسرح الأحداث، نجد ثلاثة ألفاظ روحية ترتبط بضمير جماعة المتكلمين هي: منانا ، حبنا ، رعبنا ، وعشرة ألفاظ جسدية تتوزع على الراوية(هدبي وشعري) والجد (شفتيه ومحاجر عينيه) والنار (تمضغ ويتغذى) وأربعة لا تتصل بشيء (جدائل وخدود وشفه وضفائر).

وفي الوحدتين العاشرة والحادية عشرة تغيب الألفاظ الروحية وتحضر خمسة ألفاظ جسدية ، تتصل إحداها بياء المتكلم (قلبي) وأخرى بكاف المخاطب(وجهك) ، ويتقاسم البحر والغريب الثلاثة الباقية.

وفي الثانية عشرة تظهر لفظة روحية واحدة تتصل بضمير المتكلم (حلمنا) ولفظة جسدية واحدة تتصل بكاف الخطاب (عيناك).

وخلاصة الأمر أن قطبي الراوية والمروي له، باستقطاب الأول للألفاظ الروحية والثاني للألفاظ الجسدية ، يصبحان علامتين سيميائيتين للروح والجسد.

* * *

٥ - الحياة- الموت

في الجملة الأولى للنص يظهر البحر والظهيرة علامتين سيميائيتين للحياة ، ثم تتلاحق علامات الحياة في الوحدتين الأولى والثانية : يسبح ، يركض، سكبت ، مروجك ، براعم ، رعشة ، سنبلة ، حقل ، دون ان تقابلهما مفردات تنتمي إلى حقل الموت.

وتبلغ الحياة ذروة اضطرامها في الوحدة الثالثة كما مر في القراءة السياقية لكن ذلك لا يمنع وجود ثلاث مفردات تحيل على الموت. هي : دماء ، الغروب ، يطفئ .

وفي الوحدة الخامسة تسهم الإيحاءات الإيروسية في تضخيم ملامح الحياة بينما نجد مفردات أخرى هي: دماء ، الغروب ، يطفئ .. تحيل إلى حقل الموت، بينما يحصل التحول نحو الحياة بعد عبارة (يشرب صفرة شكي وظني) التي تومئ إلى الاتحاد فتنجم ألفاظ مثل يصبح ،وأزرق وأصفر وياسمينة وأغنيات وسفن.. وكأن البحر اكتسب صفة الحياة بفضل اتحاده بالراوية.

وتظهر عبارة (ضاعت) في الوحدة السادسة لتمهد لاتجاه النص نحو قطب الموت، ويحصل التحول الدلالي في الوحدة السابعة، حيث تبرز شخصية جديدة في المتن الحكائي هي شخصية الغريق، ترافقها عبارات الرماد والرمادي ورمادية التي تكررت سبع مرات مقترنة بالبحر وما ينتمي إليه ، وبالغريق ، تعززها مفردات مثل:الغارقات ويغمى وإغماءة وتلطم ويرقد... غير ان ألفاظا ثلاثا بقيت تشد النص إلى محور الحياة هي : الفؤاد وعروس وتغازل.

وتبرز في الوحدة الثامنة لفظة الشطآن علامة على الحياة. وفي التاسعة ، اذ تدخل حكاية جديدة تبرز شخصية النار ، بوصفها العلامة الرئيسة للموت. إن ورود النار شخصية طارئة في حكاية طارئة على المتن الحكائي شغلت حيزا صغيرا من النص يومئ إلى هامشية الموت وانتصار الحياة الدائم متمثلة بالجد الخالد الأبدي الذي يكشف الجزء الأخير من الوحدة المذكورة تماهيه بالبحر.

وفي الوحدة العاشرة يبعث الغريق الرمادي إلى الحياة بفضل البحر، وهنا تتكشف الدلالة الجديدة التي يكتسبها الرماد في النص، انه لم يعد دالا على الموت والانطفاء، وإنما هو علامة للانبعاث والولادة الجديدة.

وينتهي النص بالوحدتين الأخيرتين بالاتجاه نحو المستقبل، حيث تتحد الراوية بالمروي له في عالم يتجرد من الزمان والمكان، ليومئ إلى الخلود الدائم.

* * *

٢-القراءة التأويلية

يرى غوستاف يونغ ان التناص بين الأساطير القديمة والشعر الحديث لا يأخذ مداه الأكمل لأن رؤيا الشاعر المعاصر ملوثة ببصمات العقل، الإله الذي يسيطر على حيواتنا الراهنة[١١٧]، إن هذه الدراسة تسعى إلى إثبات هذا الرأي والى ان الكشف عن العلامات السيميائية في النص وشبكة العلاقات القائمة بينها لا يفتح الباب نحو الرؤيا الأسطورية الخالصة وإنما يقود إلى الكشف عن التناص المزدوج مع الفكر الأسطوري باعتباره صورة للعقل الوحشي والفكر الفلسفي باعتباره صورة للعقل المتحضر"[١١٨].

لقد عقد يونغ مقارنات بين الإنسان المتحضر والإنسان البدائي ليتوصل إلى أن ما أسماه فرويد بالبقايا المهجورة ، وهي العناصر النفسية الباقية في العقل منذ عصور موغلة في القدم ليس صندوقا لجمع نفايات العقل الواعي كما يرى فرويد ، وانما هي جزء متمم للاوعي مازال يعمل ، وانها تشكل الرابطة ما بين العالم العقلاني لوعينا وبين عالم الغريزة"[١١٩]، ويضيف في مكان آخر أن في العصور الباكرة كان بمقدور العقل الواعي أن يدمج المفاهيم الغريزية في نمط نفسي ملتحم، لكن الانسان المتحضر لم يعد قادرا على فعل هذا ، اذ أن تقدم وعيه قد جرده من الوسائل التي تمكنه من تمثل الإسهامات الإضافية للغرائز واللاوعي"[١٢٠].

---

١١٧ الانسان ورموزه : ١٣٩ .

[١١٨] عن الفكر الوحشي والفكر المتحضر ينظر : الأسطورة والمعنى : ٣٥ - ٣٦ .

[١١٩] الانسان ورموزه : ٥٥ .

[١٢٠] المصدر نفسه :١٢٠ .

ويرى يونغ ان رموز الحلم ((هي ناقلات للرسائل الرئيسة من الأقسام الغريزية إلى الأقسام العقلانية في الذهن البشري، وتفسيرها يغني فقر الوعي لأجل ان يتعلم منها اللغة المنسية للغرائز ثانية))[١٢١].

ويشير في مكان آخر إلى ان الرموز غير مقصورة على الأحلام وإنما تظهر في كل أنواع التجليات النفسية[١٢٢]، ولما كان العمل الإبداعي تجليا نفسيا فهو خاضع لهذه النتيجة بالضرورة، فالى أي مدى تكون رموز العمل الابداعي ناقلة رسائل من اللاوعي إلى الوعي ؟ وما مدى أمانتها في نقل هذه الرسائل؟

وابتداء من العنوان الرئيس ((يغير ألوانه البحر)) تشكل مفردة البحر العلامة السيميائية الأهم التي تحيلنا على الفكر الوحشي ودلالة البحر في الأساطير القديمة. بينما يشكل الفعل ((يغير)) علامة سيميائية أخرى ترتبط بالفكر المتحضر والدلالة على الصيرورة الدائمة .

يحيلنا البحر بوصفه رمزا غريزيا إلى كم كبير من المعتقدات التي ترى في البحر الوجود الأول والذي منه تنبعث الحياة ، فنمّو عند السومريين البحر الأول وهو الأم الأولى التي ولدت السماء والأرض[١٢٣]، وهو يحيط بالكون من جميع الجوانب ومن الأعلى والأسفل[١٢٤]، وبذلك فهو الصورة المثلى للوجود الأزلي اللامتناهي .

وعند البابليين أن الكون قد نشأ من آبسو إله الماء العذب وزوجه تيامات إلهة الماء المالح ومن اتحادهما جاء الآلهة إلى الوجود[١٢٥].

---

[١٢١] المصدر نفسة : ٦١ .
[١٢٢] المصدر نفسه : ٦٥ .
[١٢٣] من ألواح سومر: ١٦١ .
[١٢٤] المصدر نفسه : ١٥٣ .
[١٢٥] ينظر معجم الأساطير: ١ :٢٠٧ .

وفي الميثولوجيا الإغريقية كان أوسيانوس النهر الذي يطوق الكـون والـذي ولـدت منه جميع الأنهار والبحار والينابيع والآبار والنجوم[١٢٦] .

غير ان البحر- كما تصوره الميثولوجيا الانـسانية هـو الأول لا الآخـر- فالعقيـدة السومرية تسكت عن مصير نمّو بعد أن انجب السماء والأرض وابنهما إنليـل[١٢٧]، وعنـد المصريين القدامى نجد (نن) ويسمونه أبا الآلهة هو المحيط الأصلي الـذي تـسكنه بـذور جميع الأشياء والكائنات قبل الخليقة ، ويمثل كشخص مغمور بالمـاء[١٢٨] ، بينمـا تفيـد الأسطورة البابلية ان تيامات قد قتلت على يد حفيدها مـردوخ[١٢٩] ، و تـشير الأسـطورة الفينيقية إلى ان مصير يم إله البحر هو الهزيمة على يد خصمه بعل[١٣٠]، وكثيرا ما يكـون البحر إلهاً للموت أيضا ، فيمّ هو سيد العالم السفلي ، وعلى كلّ انسان ان يقدم له حسابا قبل دخول ذلك العالم عند النهر الذي يحيط بالأرض[١٣١]، وهو كتيامات يتصف بالشر.

واذا انتقلنا إلى الميثولوجيا السكندنافية وجدنا لإيكير سيد الماء دورا عدوانيا، فالكنوز التي يبتلعها البحر عند تحطم السفن تتجمـع في قعـره ، وأن زوجتـه تـصطاد الرجـال المغامرين في البحر وتسحبهم إليها عن طريق إثارة الأمواج اللـواتي هـن بناتهـا، لكنهـا ترحب بالغرقى، وتقدم لهم اللحم والسمك اللذيـذ، وان بناتهـا الأمـواج يغـرين الرجـال بأذرعهن الجميلة ويسحبنهم إلى أعماق البحر[١٣٢].

---

[١٢٦] المصدر نفسه : ٨٥ .

[١٢٧] من ألواح سومر : ١٦١ - ١٦٢ .

[١٢٨] معجم الأساطير : ٢ :٢٠٨.

[١٢٩] المكان نفسه.

[١٣٠] ملامح وأساطير من أوغاريت : ٤٨ - ٥٠ .

[١٣١] المصدر نفسه : ٥١ .

[١٣٢] معجم الأساطير : ٢ : ١٠٦ .

أمّا البحر في أسطورة نازك الملائكة فهو بقـدر مـا يـشارك قرينـه في الميثولوجيـا القديمة في كونه البادئ الأول يخالفه في جملة أمور أولها أنه لا يقتل كتيامات ولا يهـزم كيم، وإنما يبقى خالدا سرمديا ((ويبقى لنا اللون والبحر والأبد المنتظر)) ، وثانيها انـه يتصف بالخير والجمال والأمل والإشراق والألوان الزاهية وهو المنقذ الذي يمطر الغريـق قبلات وزهرا وينقله إلى ضفاف السلامة خلافا لتيامات ويمّ اللذين يتسمان بالشر وعـلى الضد من إيكير وزوجته وبناتهما اللواتي يصطدن الرجال ويسحبنهم إلى أعماق البحـر، نجده يرسل عروسه لتحمل الغريق إلى الرمـال النبيذيـة، والحقيقـة ان هـذه القـصيدة تتناص بالدرجة الأولى مع أسطورة إيكير محققة نفيـا جزئيـا - بحـسب كريـستوفا - حيث يحقق النص الجديد إثباتا ونفيا متـزامنين للـنص الآخـر[١٣٣]، وبهـذا الـشكل مـن التناص تتجلّى قدرة العمل الابداعي، بوسـاطة تحريـف الرمـز الأسـطوري، عـلى دمـج المفاهيم الأسطورية اللاواعية في نمط نفسي ملتحم في العقل الواعي.

* * *

والرمز الغريزي الثاني هـو النـار، ومعـروف منـذ البـدء ارتبـاط النـار بـالموت ، فكالاسوترا - عند الهنود - اسم جهنم التي قاعها نار ملتهبة وسقفها مقلاة[١٣٤]، وكاكو زوجي ، عند اليابانيين ، اسم لإله النار الـذي ماتـت أمـه مـع ولادتـه، والـذي تتحقـق السيطرة عليه بمساعدة إله الماء [١٣٥]. ان التناص مع هذه العقيـدة يأخـذ شـكل النفـي الجزئي أيضا، فالنار التي التهمت دار الراوية - في قصيدة نازك - كان البحـر هـو الـذي أطفأها، لكن التحريف الذي حصل هو منح البحر صورة الجد، وقد جـرى الكـشف عـن

---

[١٣٣] علم النص : ٧٩ .

[١٣٤] معجم الأساطير : ٢ :١٦٦ .

[١٣٥] المصدر نفسه : ١٦٥ .

التماهي بين الجد والبحر خلال القراءة السياقية، وبـذلك تحقـق الالتحـام بـين الرمـز الغريزي والعقل الواعي ثانية.

* * *

والرمز الغريزي الثالث هو الغريق، وهو يحيلنا على حكاية يونس والحوت الـواردة في التوراة، فقد ورد في سفر يونان أنه ألقي به إلى البحر ((فوقـف البحـر عـن هياجـه)) وكان الرب قد أعدّ ((حوتا عظيما يبتلع يونان ، فكان يونان في جوف الحوت ثلاثة أيـام وثلاث ليالي)) ، ((فصلّى يونان إلى الربّ إلهه من جوف الحوت))، ((وأمر الربّ الحـوت فقذف يونان إلى البرّ))[136].

التحريف الذي يصيب هذه الحكاية هو غيـاب الحـوت عنهـا، تحقيقـا للالتحـام المطلوب بين الرمز الغريزي والعقل الواعي، وقد جاءت الصيغ البيانية: (عروس، بحـور، أكفّا وصدرا، رفيف جناح حمامة) بديلا لشخصية الحوت، تحقيقا لذلك الهدف .

* * *

والرمز الغريزي الرابع هو الرماد، وهو يحيلنا على حكاية طائر الفينيق في الموروث الكنعاني، الذي يحترق فيغدو رمادا، وفي اليوم التالي تتولـد مـن رمـاده دودة، وفي اليـوم الثالث تنبت للدودة أجنحة، وفي اليوم الرابع يطير عائدا إلى وطنـه[137]. لقـد وردت لفظـة الرماد في الوحدة السابعة سبع مرات مقترنة بالبحر وما ينتمي إليه وبـالغريق، فكانـت علامة سيميائية على الانبعاث الذي يصيب الغريق، بفـضل البحـر ورابطـا بـين البحـر (علامة الحياة) والنار (علامة الموت) .

التحريف الذي طرأ هو إن الرماد لا يظهر شخصية من شخصيات المتن الحكائي في هذه القصيدة – شأن البحر والنار– وإنما يأتي مجرد نعت يصف البحر او الغريق، برغم

---

[136] سفر يونان : الإصحاحان ١ و٢ .

[137] أساطير وملاحم العالم العربي :١ : ٨٣ – ٨٦ .

الأهمية الكبيرة للفكرة التي يحملها هذا الرمز، لا نجد مسوغا لتهميشه الا ليحقق التلاحم مع العقل الواعي.

* * *

يعرف هندرسن الأنيمو بأنها التشخيص الذكري للاوعي المرأة[١٣٨]. ويصفه بأنه يشخص شرنقة أفكار حالمة مليئة بالرغبة، وهو قد يكون سلبيا فيظهر كعفريت موت أو ايجابيا فيقيم جسرا إلى الذات عبر فاعليته الخلاقة.

وفي قصيدة (ويبقى لنا البحر) تتمثل آنيمو الشاعرة بشخصية المروي له ، تتغزل الشاعرة بشفتيه وعذوبة سؤاله وموسيقى يديه ، واتساع عينيه وجمال هدبيه....

ويضيف هندرسن ان الأنيمو يعرض أربع مراحل من التطور ، الأولى التشخيص المجرد للقوة البدنية ، والثانية ان يحوز على المبادرة والكفاءة على الفعل المخطط ، والثالثة يصنع كلمة فيظهر كبروفسور او رجل دين ، والرابعة ان يجسد المعنى فتكتسب الحياة وفقه معنى.[١٣٩]

وتواجهنا في هذا النص أربعة نماذج: الأول شخصية المروي له نموذجا للحبيب الرومانسي الجميل ، والثاني شخصية الجد القوي العنيد الذي يطفئ النار وينقذ البطلة ، والثالث الغريق الذي كان صورة للمروي له ، كما مر في القراءة الوظائفية، والرابع البحر الذي يطابق وصف هندرسن في كونه يمنح الحياة معنى جديدا.

والتحريف الذي أصاب الأنيمو ليحقق الالتحام مع العقل الواعي قد أداه المستوى النحوي والمستوى البياني. فالتماهي بين البطلة وأنيموها يتمثل بضمير المتكلمين (نا)

---

[١٣٨] الانسان ورموزه : ٢٦٨ – ٢٧١ .

[١٣٩] المصدر نفسه ٣٧٥ – ٣٧٩ .

الذي يبرز في بداية النص، ثم ينشطر إلى ضميري المتكلم والمخاطب ثم ينتهي بالاتحـاد في ضمير جماعة المتكلمين ، كما مر في القراءة الوظائفية .

وعلى المستوى البياني مر بنا ان التماهي بين البحر والمروي له قد تحقق بوسـاطة سلسلة من التشبيهات في الوحدة الثامنة ، وتحقق بوساطة سلـسلة مـن الاسـتعارات: اتحاد البطلة بالبحر في الوحدة الخامـسة ثـم في الوحـدة الحاديـة عـشرة، وفي الوحـدة التاسعة يقوم التماهي بين الجد والبحر بوساطة أوصاف البحر التي تسقط على الجد ، ومر قبل قليل الغريق الذي كان صورة للمروي له ، كل هـذه الوسـائل قـد كـشفت عـن وحدة هذه المتعددات لتحقيق الوظيفة المشار إليها آنفا.

* * *

مر بنا ان لفظة (يغير) في العنوان الرئيس للمجموعة قد شـكل علامـة سـيميائية أساسية تقف مقابل علامة البحر، مرتبطة بالفكر المتحضر، دالة على الصيرورة الدائمة، وهي تحيلنا قبل كل شيء إلى هرقليطس (٥٣٠ ق.م – ٤٧٥ ق .م)، وجـوهر فلـسفته ان حقيقة الكون الصيرورة الدائمة، والاستحالة من صورة إلى أخرى، وان لا شيء يدوم على حالة معينة لحظتين متتاليتين، ويترتب على ذلك ان كل شيء موجود وغير موجـود في آن واحد[١٤٠].

يتجلى ذلك في القصيدة بوساطة (السؤال) الذي شكل ثيمتها الأساسية (هل تتغير ألوانه؟) ، فكان الجواب هو التغير والتلون والتبدل المستمر على امتداد النص ،

وتقوم المفارقة بين فلسفة هرقليطس والـنص في كـون الأول يجعـل النـار أصـلا للوجود وكل ما نراه هو تحولات لتلك النار الأولى، اما في النص المدروس فـإن البحـر هـو جوهر الوجود وأصله الأول، وهنـا تنـشأ مفارقـة أخـرى بـين الـنص والـنص الآخـر،

---

[١٤٠] ينظر: قصة الفلسفة اليونانية : ٣٧ _ ٤٢ .

فهرقليطس يقدم النار بوصفها حقيقة بعيدة عن المجاز، أما البحر فقد جاء بوصفه رمزا ، فلا بد من الإشارة إلى الطبيعة المزدوجة لرمزية البحر في هذا النص ، فهو رمز غريزي يحيل على نمط أعلى في اللاوعي الجمعي وهو رمز ثقافي في آن واحد .

وإذ لا يتسع المجال لتناول فكرة الصيرورة عبر تاريخ الفلسفة، فيكتفي البحث بالتناول الموجز لمبدأ الصيرورة عند هيجل ، وتناصه مع النص المدروس .

يبدأ هيجل فلسفته بأن العالم هو الروح المفكر، وإن هذه الروح هي الحقيقة النهائية التي هي أساس الحقائق ، بدأ فكرة خالصة أزلية ثم هبط إلى الطبيعة ، ثم استيقظ في الإنسان ... ثم عاد إلى نفسه آخر الأمر"[١٤١].

أما النص المدروس فقد بدأ بالبحر رمزا للوجود محكوما بأبعاده الزمكانية ،كما مر ، يضم الراوية والمروي له أو الشاعرة وأنيموها. وقد ورد ت (الروح) مضافة إلى ضمير المتكلم ، غير ان الأداء الاستعاري المتواصل في الوحدة الثالثة يؤنسن البحر. وفي الوحدة الخامسة ـ وبعد عبارة (تشرب صفرة شكي وظني) تحصل تحولات كبيرة على البحر فيكتسب صفاتها الانسانية كلها، كما مر في القراءة السياقية، اننا هنا أمام نوع خاص من التناص ، اسماه باختين بالباروديا"[١٤٢]. حيث بقي خطاب هيجل خارج خطاب نازك الملائكة، لكن خطاب هيجل مارس تأثيره على خطاب نازك، وكان التأثير ضديا، فإن روح البطلة هي التي حلت في البحر فمنحته الحياة والإنسانية ، كما مر .

ثم يرى هيجل بأن للروح المفكر أجزاء منفصل بعضها عن بعض، ولكنها في الوقت عينه متصلة مرتبطة تشكل كائنا عضويا واحدا ، كل جزء موجود من أجل الكل وبسببه"[١٤٣].وفي النص المدروس يكون البحر كلا تقف عليه البطلة وحبيبها وهنالك الجد

---

[١٤١] قصة الفلسفة الجديثة : ٣٤٣ .

[١٤٢] المبدأ الحواري : ٩٤ .

[١٤٣] قصة الفلسفة الحديثة :٣٦٤ .

والغريق ، ولكن هذه التشخيصات تتماهى بالبحر وببعضها البعض بشكل متواصل مكونة كلا موحدا، وهنا نقف أمام نمط آخر من التناص حيث يظل المعنى المنطقي للخطابين واحدا ، إلا أن خطاب نازك الملائكة اكتسب معنى جديدا بفضل هذا التناص ، إننا أمام ما أسمته كريستوفا بالنفي المتوازي(١٤٤) .

ثم يرى هيجل ان وحدة الفكر هي وحدة بين أضداد تصطرع فيما بينها، ثم تتحد كي تصل إلى المطلق، فالمطلق هو الانسجام بين الأضداد(١٤٥) .

وفي النص المدروس تقوم علاقة ضدية بين البحر والنار وتنتهي بانطفائها واكتساب البحر صفة رمادية تعبيرا عن وحدة النار بالماء ، أما العلاقة الضدية الأهم فهي تقوم بين الراوية والمروي له متمثلة بالتضاد بين الأنوثة والذكورة أولا وبين اتصاف الراوية بالملامح الروحية والمروي له بالملامح الجسدية، كما مر في القراءة الوظائفية ، فتكون الراوية رمزا للروح والمروي له رمزا للجسد، وتنتهي بالتماهي بين الاثنين وصولا إلى المطلق المجرد من الصفات المادية كما تصوره الوحدة الأخيرة من النص ، إننا في هذا الموقع نقف أمام شكل آخر من أشكال التناص، انه الحضور التام، بحسب باختين ، حيث يحقق خطاب هيجل حضوره التام في خطاب نازك الملائكة(١٤٦) .

---

(١٤٤)علم النص : ٧٥ .

(١٤٥)قصة الفلسفة الحديثة : ٣٤٦ – ٣٤٧ .

(١٤٦)ينظر : المبدأ الحواري / ٥٧

٢

"أنشودة المطر"

بين الأسطورة والأيديولوجيا

يتبيّن من القراءة الأولى لقصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب أن ألفاظ الماء هي المهيمنة على القصيدة ، فقد تضمنت خمسا وثمانين لفظة من ألفاظ الماء و خمسا وثلاثين لفظة من الألفاظ المجاورة لها، وقد تكررت لفظة المطر خمسا وثلاثين مرة فكانت الأشد هيمنة على النص، ويجرنا الحديث عن مهيمنة الماء إلى الإشارة إلى الفصل السابق ودراسة أخرى عن شعر مرتضى فرج الله[١٤٧] ، وقد كان الماء المهيمنة في كل منهما، كما هو في أنشودة المطر، غير أن في قصيدة فرج الله كان النهر هو المفردة الأشد هيمنة من بين ألفاظ الماء ، مما جعلها تستدعي أضدادها متمثلة بألفاظ الجفاف ، أما قصيدة نازك ، ولما كان لفظ البحر هو الأشد هيمنة عليها ، فقد تمثلت الألفاظ المضادة للماء بألفاظ النار.

وحين ننتقل إلى أنشودة المطر نجد لفظة المطر، و هي الأشد هيمنة من بين ألفاظ الماء ، قد تكررت خمسا وثلاثين مرة دون أن تستدعي شيئا من أضدادها من ألفاظ الجفاف أو ألفاظ النار، لكن ألفاظ الماء قد انشطرت على نفسها مكونة تقابلا ضديا بين ألفاظ الماء العذب وألفاظ الماء المالح ، فكان ان تضمّن حقل الماء العذب ألفاظ : المطر

---

[١٤٧] ينظر: انشطار الرؤيا: د.عبد الهادي أحمد الفرطوسي:ط٢: دار أبداع: النجف: ٢٠٠٩: ٣٩ – ٧٨ .

(٣٥ مرة) / قطرة (٦ مرات) / الغيوم (مرتين) / الندى / النهر / الفرات / السحاب / الضباب ، والأفعال: تشرب (٥ مرات) / يسحّ (مرتين) / تهطل (مرتين) / تغيم (مرتين)/تراق (مرتين) ، يضاف لها ألفاظ مجاورة لألفاظ الماء العذب هي : البروق (مرتين) / الرعود / المجداف (مرتين) / الشباك/ المزاريب ، فيكون مجموع الألفاظ المنتمية إلى حقل الماء العذب ٦٨ لفظة.

أما حقل الماء المالح فقد تضمن ألفاظ الخليج (١٢ مرة) / دموع (٤ مرات) / لجّة (مرتين) / البحر / أمواج / أجاج ، تضاف لها ألفاظ مجاورة لألفاظ الماء المالح هي: محار(٦ مرات) / سواحل / يغرق / غريق ، فيكون مجموع الألفاظ المنتمية إلى حقل الماء المالح ٣٠ لفظة.

وقد ارتبطت ألفاظ الماء العذب بحقل دلالي أوسع يمكن أن نطلق عليه الحقل الموجب تنضوي تحته ألفاظ الحقول الدلالية لكل من الحياة والضوء والفرح والأمل إضافة إلى ألفاظ الماء العذب، بينما ارتبطت ألفاظ الماء المالح بحقل مضاد نطلق عليه الحقل السالب تنضوي تحته حقول الموت والظلام والحزن والتشاؤم ، وستبين القراءة الاستكشافية كل هذه الألفاظ.

* * *

تبدأ القصيدة بجملة اسمية معقدة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[١٤٨]

الخبر في هذه الجملة جاء معطوفا على اسم آخر (شرفتان)، والاسم المعطوف النكرة جاء موصوفا بجملة فعلية (راح) ، ويأتي فاعل الفعل الواصف موصوفا بدوره

---

[١٤٨] أنشودة المطر : ١٤٣ .

بجملة حالية فعلية (ينأى) ، هكذا تتوالد الجمل داخل رحم الجملة الأولى محققة عدة تقابلات طباقية بين الجملة الأم وجملها الفرعية ، منها :

١ - التقابل بين سكونية الجملة الاسمية و لازمنيتها وبين حركية الجملتين الفعليتين وزمنيتهما ، إن تجاور الفعلين (راح) و(ينأى) يجعل من النأي فعلا مستمرا دائما، يبدأ من الماضي ويجري إلى المستقبل.

٢ - تمثّل هذه الجملة اللحظة البدئيّة المستقرّة - من الوجهة السردية - بينما يمثّل الفعلان اللاحقان التغيرات والأحداث التي سيستغرقها النص باعتبار الجملة الأولى للنص الصورة الجنينية له.

٣ - تحيل الدلالة الإيحائية للخبر والألفاظ المتعلقة به على الولادة وارتباط الحياة بالضوء ، بينما يحيل المعطوف والألفاظ المتعلقة به على الموت وارتباطه بالظلام ، ان الصورة المتحققة بوساطة التشبيه الأول (غابتا نخيل ساعة السحر) توحي بنبض الحياة المتدفقة في كائنات الغابة من نبات وحيوان وقد بعث الفجر خيوطه إليها ، فيأخذ الظلام بالتبدد التدريجي وتبدأ الخضرة تدب بهدوء على وجه الغابة معلنة مولد نهار جديد ، هكذا يتحقق الترابط الوثيق بين الزمان والمكان في هذه الصورة ، الزمان بوصفه ضوءا يتسلل بهدوء ؛ فيغمر المكان بصفته غابتي نخيل قابعتين تحت ضوء السحر ، وبتكثف المكان واندماجه في حركة الزمان يولد الموضوع : انبعاث الحياة وولادتها الجديدة ، ذلك هو الزمكان الأدبي بتعبير باختين[١٤٩] .

وفي التشبيه الثاني : (شرفتان راح ينأى عنهما القمر) يتحقق الزمكان ثانية فيندمج المكان المتمثل بـ (شرفتين) بالزمان المتمثل بالقمر الجانح إلى المغيب مكونا صورة شعرية توحي بسكون الموت ، ان القمر وهو يبتعد بهدوء عن الشرفتين جانحا إلى

---

[١٤٩] ينظر أشكال الزمان والمكان في الرواية: ٦ .

المغيب يبعث بأشعة صفراء باهتة تلون واجهة الدار بالشحوب وتضفي على الشرفتين ظلمة داكنة فتبدوان كلحدين مظلمين أو محجرين في جمجمة ميت ، هكذا يولد اندماج المكان بالزمان صورة دقيقة للموت المقترن بالظلام تتقابل مع صورة الحياة التي رسمها التشبيه الأول.

يشكل هذا التقابل صورة مصغّرة للتذبذب الدلالي الذي ستبينه القراءة الاستكشافية والذي يسهم في تحقيق شعرية النص بحسب ريفاتير[١٥٠].

٤ - ان التعقيد النحوي الذي تميزت به هذه الجملة متمثلا بتوالد الجمل - كما مرت الإشارة إليه - مضافا إليه موقع فاعل الفعل (راح) الذي تأخر إلى ما بعد الجملة الحالية (ينأى عنهما) ، فكان أن تقدم الحال على صاحبه وعاد الضمير المستتر (فاعل الفعل ينأى) على متأخر لفظا، كل تلك الظواهر تشكل انزياحا نحويا مهمّا تصدق عليه عبارة ريفاتير (اللانحوية[١٥١] ، والتي يرى فيها ان المولّد الشعري لا يظهر الا عبرها[١٥٢]، وبناء عليه فان هذه الجملة قد شكلت المولّد الشعري الذي تُنتَج القصيدة عن تحولاته[١٥٣].

٥ - كانت عينا الحبيبة باعتبارهما مشبها مصدرا للصورتين المتضايفتين الآنفتي الذكر ، ((ولما كان الانحراف عن التصوير المقبول للواقع دعوة صريحة إلى التوجه نحو تفسير رمزي))[١٥٤] ، فإن لاواقعية الصورتين تبعد الحبيبة عن صفة الواقعية وتمنحها بعدا رمزيا أسطوريا.

---

[١٥٠] مدخل إلى السيميوطيقا : ٢ : ٥٢ .

[١٥١] ينظر : مدخل إلى السيميوطيقا:٥٦ - ٦٢ .

[١٥٢] المصدر نفسه : ٦٢.

[١٥٣] المصدر نفسه : ٦٨.

[١٥٤] المصدر نفسه: ٥٦ .

ولأجل دراسة تحولات هذا المولّد الشعري فالأمر يقتضي تقسيمَ النص إلى وحدات باعتبار المعنى معيارا للتقسيم.

* * *

الوحدة الأولى

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم[155]

تتميز هذه الوحدة بهيمنة الصور الشعرية ذات العلاقات الذهنية الإيحائية – على المستوى البياني – وقد اعتمدت على أربعة تشبيهات وثلاث استعارات.

وقد تضمنت مفردة واحدة تنتمي إلى حقل الماء العذب هي النهر ، وأخرى مجاورة لها هي المجذاف ، و قد اقترنت ألفاظ الماء العذب بألفاظ الضوء فكانت السحر (مرتين) والقمر والأضواء والأقمار والنجوم ألفاظا من حقل الضوء اقترنت بلفظة النهر بينما اقترنت بها من ألفاظ الحياة : غابتان ونخيل والكروم وتورق وترقص وتنبض ، ويتمثل الأمل بالفعل تبسمان، ولا نجد من ألفاظ القطب السالب غير الفعل (ينأى).

الوحدة الثانية:

---

[155] أنشودة المطر

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل اذا خاف من القمر[156]

تبقى الصور الذهنية هي السائدة باعتماد التشبيه وسيلة كما في الوحدة الأولى، وتحل مفردة البحر محل مفردة النهر في الوحدة الأولى، ولما كانت المهيمنة تحكم وتحدد العناصر الأخرى، كما يقول جاكبسن[157]، فإن مفردة البحر تجر إليها مفردات من حقل الظلام: الضباب والمساء والظلام، وأخرى من حقل الموت: تغرقان والشتاء والخريف والموت، وثالثة من حقل الحزن: أسى والبكاء وخاف، وبذلك يحقق القطب السالب حضوره الملحوظ في هذه الوحدة بعد أن كان غيابه كليا في الوحدة السابقة.

وتبقى مفردات: الميلاد وروحي والضياء والقمر وشفيف ودفء وارتعاشة وتعانق ونشوة (مرتين) وتستفيق .... تشير إلى حضور القطب الموجب حضورا معادلا.

الوحدة الثالثة:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر
وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

---

[156] أنشودة المطر :١٤٢ .
[157] نصوص الشكلانيين الروس: ٨١ .

أنشودة المطر

مطر مطر مطر[158]

تضمنت تشبيها واحدا "كأن أقواس السحاب" واستعارتين "دغدغت صمت العصافير" و "أنشودة المطر"، وتتكرر مفردة المطر خمس مرات ، ومعها لفظة "قطرة" مرتين، والسحاب والغيوم وتشرب .. مفردات من حقل الماء العذب، فتجر إليها "أقواس" من حقل الضوء مشيرة إلى أقواس قزح، وعرائش وكروم وشجر وأطفال.. من حقل الحياة، ومعها كركر ودغدغت وعصافير.. من حقل الأمل، هكذا يتحقق حضور الحقل الموجب بكل جزئياته وغياب الحقل السالب بكل جزئياته.

الوحدة الرابعة:

تثاءب المساء والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بان أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها ثم حين لج في السؤال

قالوا له بعد غد تعود

لابد أن تعود

وإن تهامس الصغار أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسفّ من ترابها وتشرب المطر[159]

---

[158] انشودة المطر : ١٤٣ .

[159] المصدر نفسه:١٤٣.

يتقلّص المستوى البياني فلا يرد إلاّ تشبيه واحد واستعارتان لحساب المستوى السردي الذي يسرد حكاية كاملة تستغرق المساحة الأغلب من الوحدة ، وتبرز مفردة (دموع) المنتمية إلى حقل الماء المالح وقد سبقتها مفردة (غيوم) - المنتمية إلى حقل مجاور لألفاظ الماء العذب - وقد قلب أثرها الإيحائي بتأثير إسناد الفعل (تسح) إلى الغيوم والتضايف القائم بين الضمير العائد عليها فجعلها تعزز دلالة الدموع ، وتأتي لفظة (المساء) المنتمية إلى حقل الظلام ، والألفاظ : ينام (مرتين) ونومة واللحود وتثاءب.. المنتمية إلى حقل الموت ؛ لتحقق هيمنة الحقل السالب ، وتبقى المفردات : طفلا وأفاق والمطر .. تشد الوحدة إلى الحقل الموجب.

الوحدة الخامسة:

كأن صيادا حزينا يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر مطر[١٦٠]

تضمنت تشبيها واحدا

ترد استعارة واحدة فقط (ينثر الغناء) ، وتبرز (المياه) مفردة محايدة بين حقلي الماء العذب والماء المالح ، ويبدو التعادل بين الحقلين واضحا ، فالمفردات : حزين والشباك ويأفل.. تقابل : الغناء والمطر والقمر .

[١٦٠] أنشودة المطر: ١٤٤.

الوحدة السادسة:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر

وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع

بلا انتهاء كالدم المراق كالجياع

كالحبّ كالأطفال كالموتى هو المطر[61]

أربع صيغ استفهام خرجت إلى التعجب واستعارة واحدة وخمسة تشبيهات لمشبه واحد هو المطر.

المطر المفردة الأشد هيمنة على القصيدة تبرز فاعليتها هنا أشد مما هي عليه في أي وحدة أخرى ، انها تتكرر مرتين بلفظها ومرة ضميرا مستترا (في انهمر) وآخر بارزا في (فيه) ومرتين بلفظين مجاورين لها متعلقين بها: المزاريب وانهمر، وعلى المستوى النحوي هي الفاعل للفعل (انهمر) والظرف الزمكاني للفعل (يشعر) والمبتدأ للأفعال الخمسة المبدوءة بالكاف ، ان المطر هو البؤرة الشعرية لهذه القصيدة وبحضوره المتميز هنا فقد شكلت الوحدة ركيزة هامة في تحولات القصيدة.

لكن ما يلفت الانتباه إلى ان لفظة (المطر) المنتمية إلى حقل الماء العذب بتكرارها المشار اليه وبحضور اللفظين المجاورين لها تفترض استدعاء هيمنة الحقل الموجب، غير أن ما حصل وبحضور ألفاظ: الحزن وتشنج والضياع والدم المراق والجياع والموتى ... المنتمية إلى الحقل السالب، حققت تعادلا بين الحقلين مما منح الوحدة صفة حيادية استمرارا للوحدة السابقة، لكنها على الضد من الوحدة السابقة التي كانت حياديتها سكونية، إن حيادية الوحدة السادسة مشحونة بالتوتر الذي يبلغ ذروته بالسطرين

---

[61] أنشودة المطر : ١٤٤.

الأخيرين بوساطة توالي الألفاظ : الدم المـراق والجيـاع والمـوتى ... مـنْ جهـة ، والحـب والأطفال والمطر... من جهة أخرى.

الوحدة السابعة:

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار[١٦٢]

تجتمع هنا لفظتا المطر والخليج معا محققتين ثنائية ضدية تتعزز الأولى بلفظـة البروق، والثانية بلفظة الأمواج، وتتقابل: مقلتاك والبروق والنجوم والشروق مـع الليـل ودثار على محور الضوء والظلام ، وتقابل لفظة المحار من حقل الحياة لفظة الـدم مـن حقل الموت ، وتنحاز لفظة سواحل إلى الحقل الإيجابي بفعل تقابلها مع لفظة البحـر أو الخليج المنتمي إلى الحقل السلبي، فترسخ هيمنة القطب الإيجابي ، غير أن البيت الأخـير يشكل انعطافة موباسانية حادة تنعطف بالوحدة إلى الحقل السالب.

الوحدة الثامنة:

أصيح بالخليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى

---

[١٦٢] أنشودة المطر : ١٤٤.

كأنه النشيج

يا خليج

يا واهب المحار والردى[163]

استمرارا للانعطافة الحاصلة في نهاية الوحدة السابقة تختفي كل المفردات المنتمية إلى حقل الماء العذب ، وتتكرر مفردة الخليج ثلاث مرات تعززها لفظتا النشيج والردى (مرتين) مؤكدتين هيمنة القطب السالب وضمور الموجب الذي لا تبرز من ألفاظه الا اللؤلؤ ، ويأتي الحذف المرافق للتكرار ليرسخ تلك الهيمنة، فلفظة اللؤلؤ الموحية بالأمل تختفي من الجملة عند تكرارها.

الوحدة التاسعة:

اكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الوادي من أثر[164]

تتحقق هيمنة القطب الموجب بوساطة لفظتي الرعود (مرتين) والبروق باعتبارهما من الألفاظ المجاورة لألفاظ الماء العذب ، لكن الانعطافة الموباسانية التي وجدناها في الوحدة السابعة تتحقق ثانية، معبرة عن ضراوة الصراع بين الثورة وأعدائها.

---

[163] أنشودة المطر : ١٤٤.

[164] أنشودة المطر : ١٤٤

الوحدة العاشرة:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئنّ والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج منشدين
مطر مطر مطر[١٦٥]

تتحقق هيمنة القطب الموجب بلفظتي يشرب والمجاذيف وتتوّج الهيمنة بحضور لفظة المطر أربع مرات وتتعزز بمفردتي النخيل (المنتمية إلى حقل الحياة) ولفظة منشدين (المنتمية إلى حقل الأمل)، بينما يتحقق حضور القطب السالب بلفظتي الخليج وتئن.

الوحدة الحادية عشرة :

وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول حولها بشر
مطر مطر مطر[١٦٦]

[١٦٥] أنشودة المطر: ١٤٥.
[١٦٦] أنشودة المطر: ١٤٥.

تختفي ألفاظ الماء بحقليه ، ويبرز من الوجه السالب: الجوع والحصاد والغربان والجراد و الحجر مرسخا هيمنة الحقل السالب، ولا يظهر من الحقل الموجب إلا لفظتا التلال والحقول.

وتأتي لفظة المطر المتكررة ثلاث مرات منفصلة عن السياق الدلالي للوحدة الحالية والوحدة اللاحقة، فلا تؤدي الا وظيفة صوتية إيقاعية فتشكل لازمة تختم بها الوحدة .

الوحدة الثانية عشرة :

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثمّ اعتللنا خوف أن نلام بالمطر
مطر مطر[١٦٧]

يهيمن القطب السالب بوساطة : ليلة والرحيل ودموع وخوف ، بينما تبقى لفظة المطر وتكرارها تشد الوحدة إلى القطب الموجب.

الوحدة الثالثة عشرة :

ومنذ أن كنا صغارا كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام – حين يعشب الثرى نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر مطر مطر [١٦٨]

---

[١٦٧] أنشودة المطر :١٤٦.
[١٦٨] أنشودة المطر :١٤٦.

ترد لفظة المطر أربع مرات تعززها كلمتا الغيم ويهطل، وتتسع هيمنة القطب الموجب بلفظة العشب المنتمية إلى حقل الحياة بينما تشد المفردات: الشتاء ونجوع وجوع .. الوحدة إلى الحقل السالب .

يتحقق التذبذب الدلالي من خلال سلسلة التضاد القائمة بين الصور الآتية، وكسر التسلسل المنطقي فالعلاقات بين أن تغيم السماء وهطول المطر وإعشاب الثرى علاقات منطقية سببية مألوفة لكن العلاقات السببية المألوفة تتوقف في الحدث الرابع (نجوع) ، وتأتي عبارة "مطر.. مطر .. مطر" لتضيف مفارقة جديدة.

الوحدة الرابعة عشرة:

في كلّ قطرة من المطر
حمراء او صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي واهب الحياة
مطر مطر مطر
سيعشب العراق بالمطر[١٦٩]

يتحقق التقابل بين الماء العذب والماء المالح بالتقابل بين قطرة من المطر ودمعة، ويتعزز الأول بتكرار المطر خمس مرات وبحضور المفردات: أجنة والزهرة وابتسام ومبسم وحلمة وتوردت والوليد والحياة والغد ويعشب... مؤكدة هيمنة القطب الموجب، وضمور القطب السالب الذي تتمحور حول بؤرته (دمعة) ألفاظ :الجياع والعراة ودم ...

[١٦٩] أنشودة المطر :١٤٦.

وتأتي اللازمة(مطر.. مطر .. مطر) خلافا لوظيفتها في الوحدة السابقة ؛ لتؤكد هيمنة القطب الموجب ، وتتعزز بجملة خبرية ذات بعد كنائي (سيعشب العراق بالمطر) مؤكـدة المعنى المجازي لتلك اللازمة.

الوحدة الخامسة عشرة :

أصيح بالخليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

يا خليج

يا واهب المحار والردى[170]

يحقق تكرارها التذبذب الدلالي المشار إليه آنفا تمهيدا للوحدة القادمة.

الوحدة السادسة عشرة :

وينثر الخليج من هباته الكثار

على الرمال رغوه الأجاج والمحار

وما تبقى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى[171]

---

[170] أنشودة المطر :١٤٩.

[171] أنشودة المطر :١٤٩.

[171] أنشودة المطر :١٤٩.

تتمحور حول لفظة الخليج المتكررة مرتين ألفاظ: الرغوة والأجاج وعظام وغريق والردى والقرار وأفعى ... مؤكدة هيمنة القطب السالب ، بينما لا يظهر القطب الموجب إلا في خاتمة الوحدة متمثلا بلفظة الفرات ؛ لتتمحور حوله ألفاظ الندى وزهرة والرحيق وتشرب (مرتين) والمحار .

بفضل هذا التقابل بين المحورين يتحقق التوتر الذي يمنح السلبية بعدا دراميا عميقا ؛ ليبلغ التذبذب مداه الأقصى مع الانعطاف الحاد الذي يبرز في الوحدة الأخيرة ، وتأتي الألفاظ الموجبة: تشرب والرحيق وزهرة والفرات والندى تمهيدا لتحقيق ذلك الانعطاف.

الوحدة السابعة عشرة:

واسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر مطر مطر[١٧٢]

يتقابل القطبان : مطر والخليج في وحدة قصيرة معلنة هيمنة القطب الموجب بتكراره ثلاث مرات ، لكنه ينبع هنا من القطب السالب (الخليج) ، هكذا تحمل الظاهرة في داخلها نقيضها.

الوحدة الثامنة عشرة :

في كلّ قطرة من المطر
حمراء او صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة

[١٧٢] أنشودة المطر: ١٤٩.

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

او حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي واهب الحياة

مطر مطر مطر

ويهطل المطر[١٧٣]

يتكرر منطوق الوحدة الرابعة عشرة بتحريف صغير هو ورود جملة جديدة تختم بها القصيدة هي : (سيهطل المطر) علامة على استمرار الصراع وأبديته.

* * *

تكشف القراءة السابقة عن حدة التذبذب الدلالي الذي تولد في النص منذ الجملة الأولى بين الحقل الموجب والحقل السالب، وتكشف عن غلبة الحقل الموجب على نظيره في ذلك التذبذب.

غير أن تذبذبا آخر تكشفه القراءة السابقة يصلح أن نطلق عليه التذبذب البياني، حيث جرى تصنيف الأدوات البيانية إلى صنفين: صنف المشابهة ويضم الاستعارات والتشبيهات ، وصنف المجاورة ويضم الكنايات والمجازات المرسلة مضافا إليهما التراكيب المباشرة.

واستنادا إلى كل من جاكبسن ورولان بارت فإن علاقات المشابهة تهيمن على الشعر عامة وعلى الشعر الرمزي خاصة، أما علاقات المجاورة فهي تهيمن على الفنون الحكائية عامة والواقعية خاصة[١٧٤]

[١٧٣] أنشودة المطر: ١٥٠

[١٧٤] ينظر: نظرية البنائية:٣٠٥.

يتأسس على حضور كل من علاقات المجاورة وعلاقات المشابهة أن النص المذكور يجمع بين ملامح الغنائية الرمزية وبين ملامح الحكائية الواقعية ، ومن ثم فهو نابع من الوعي واللاوعي معا ، تتداخل فيها الأسطورة التي يبثها اللاوعي الجمعي بالأيديولوجيا التي يرسمها الشاعر بقصدية واعية، وبناء عليه فإن القراءة الاسترجاعية تسعى إلى الكشف عن كل من البعد الأسطوري والمغزى الأيديولوجي وأثر كل منهما على الآخر.

* * *

ابتداء يحيلنا انقسام المهيمنة على حقلي الماء العذب والماء المالح على الأسطورة البابلية (حينما في العلى) وكون أول إلهين في الوجود هما آبسو (إله الماء العذب) و تيامات (إلهة الماء المالح)[١٧٥] ، كلا هذين الإلهين مقتولان ، قتل الأول على يد إنكي والثانية على يد مردوخ ، فصار جسد الأول مياه الينابيع التي يتربع عليها عرش انكي إله الحكمة ، وجسد الثانية قسمه مردوخ إلى نصفين ، رمى نصفا إلى فوق فكانت السماء ونصفا إلى تحت فكانت الأرض[١٧٦].

ترى ما نوع التناص هنا بين نص السياب والنص المناصّ؟

الأنثى في النص المناصّ هي إلهة الماء المالح ، أما في النص الجديد فهي تبرز مقترنة بهيمنة الحقل الموجب ، الذي يشكل حقل الماء العذب قطبه الرئيس، لقد تحقق حضور الأنثى في خمس وحدات هي : الأولى والثانية والرابعة والسادسة والسابعة ، ويتحقق حضورها الأعظم في الوحدة الأولى، حيث تبلغ هيمنة القطب الموجب ١٥ ، وتتمثل الأنثى هنا بخمس علامات: كاف الخطاب في (عيناك) مرتين ، والضمير هما في (منهما) و

[١٧٥] عقائد مابعد الموت:٤٦.

[١٧٦] الفكر الديني القديم:٣٧.

الوجود بأكمله، فخلق فيها ومنها أول إلهين آنو إلـه الـسماء وزوجـه إلهـة الأرض، ومنهما نشأ الوجود بأكمله"[178]، هكذا كانت الأنثى في النص الجديد، منهـا نـشأة الحيـاة والموت، والنور والظلام، وساعة السحر وأفول القمر .

غير ان الأنثى في الوحدة الرابعة تحيلنا ثانية إلى تيامات ، تيامات الإلهة القتيلة على يد حفيدها مردوخ، والتي مازالت جثة هامدة ، مثلها أنثـى أنـشودة المطـر: مـا زالـت ((تنام نومة اللحود / تسف من ترابها وتشرب المطر))، هكذا تـشرب المطـر مثـل جثـة تيامات التي تسقيها جثة آبسو ؛ فتنبثق من موتهما الحياة، والانحـراف الـذي يـصيب الأسطورة هنا هو أن الابن على الضد من مردوخ يلجّ بالسؤال بانتظـار عودتهـا هاتفـا ((لا بد أن تعود))، الانحراف المشار اليه يحصل بتأثير الأيديولوجيا ـ فالأيديولوجيا هنا - وليست الأسطورة - هي الأداة القادرة على القلب الأسطوري"[179].

إننا هنا قادرون على أدراك بعض من الانحرافات التي تعرضـت لهـا أسـطورة الأم الكبرى، ونستطيع أن نقول أن النمط الأصلي الأول الذي أبدعه العقل الوحشي لـم يـصلنا لأنه ظهر في عصور موغلة في القدم سابقة لاختراع الكتابة بـزمن طويـل، وان كـل مـا وصلنا لا يزيد على صور محرفة للأنماط العليا حرفها العقل المتحـضر؛ ليحقـق الـتلاؤم بوساطة هذا التحريف مع العقل الواعي، ولعـل أقـرب أسـاطير الأم الكـبرى إلى الـنمط الأصلي هو الأسطورة السومرية المشار إليها آنفا، والتي تأتي فيها نمـو متجانـسة مـع الأم المعبودة في العصور القديمة.

أما تيامات - في حينما في العلى - فهي التحريف الذي طرأ عـلى نمّـو في ظـل واقـع سـياسي واجتمـاعي جديـد ، فالأسـطورة ((عبـارة عـن كـلام انتزعـت عنـه صـفته

---

[178] من ألواح سومر: ١٦١.

[179] يقول رولان بارت في أسطوريات ((الأسطورة.... أفضل أداة قادرة على القلب الأيديولوجي الذي يحدد ذلك المجتمع٢٧٩.٠.))

السياسية))[180] ، إن الصفة السياسة المنتزعة من الأسطورة البابلية هي هيمنة الفكر الذكوري ، وما رافق ذلك من تهميش دور المرأة واعتبارها مصدرا للشرور، ومن السياسي المنتزع أيضا الكلام على تقويض نظام اجتماعي وقيام نظام اجتماعي جديد على انقاضه.

ويأتي التحريف في أسطورة السياب تعبيرا عن الحنين اللاواعي إلى العودة إلى المجتمع البدائي الذي ينتفي فيه استغلال الانسان للإنسان ، وتحت التأثير الواعي للانتماء الأيديولوجي ، بتضافر الوعي واللاوعي يتحقق ما يسميه البنيويون بالخارج شعوري[181] .

* * *

يقول رولان بارت ((لا يمكن للغة الثورية ان تكون لغة أسطورية))[182] ؛ لذلك فان الحضور المزدوج للأسطورة والأيديولوجيا لم يكن متواشجا على امتداد القصيدة ، وإنما تقاسم الاثنان النص تقاسما أفقيا، إن إطلالة سريعة على المخطط رقم ٢ ، الخاص بالتذبذب البياني ، يرينا الخط البياني يتحرك داخل حقل المشابهة (التي ترتبط بالأسطورة النابعة عن اللاوعي ، كما مر) من الوحدة الأولى حتى الوحدة السابعة – وإن انحرف إلى حقل المجاورة في الوحدتين الرابعة والخامسة – ثم نجده ينعطف نحو حقل المجاورة (الذي يرتبط بالأيديولوجيا النابعة عن الوعي، كما مر) من الوحدة الثامنة حتى الوحدة الثامنة عشرة ، أي ان العقل المتحضر ، ولأنه هنا عقل ثوري، لم يكتف بتحريف الأسطورة كما حصل في قصيدة نازك الملائكة[183] ، وإنما سعى إلى استبعادها ((لأن الثورة

---

[180] أسطوريات : ٢٨٢.

[181] ينظر: الأسطورة: نبيلة ابراهيم ٢٣.

[182] أسطوريات: ٢٨٣.

[183] مجلة آداب البصرة: العدد٣٥، لسنة٢٠٠٢: المهيمنة في شعر نازك الملائكة:٥٥٣-٥٨١.

تستبعد الأسطورة))[184]، ان الوحدات السبع الأولى من النص تكشف عن الاصطراع العنيف بين الوعي واللاوعي ، بين الأسطورة والأيديولوجيا ، فالأسطورة تبدأ مع النص بدفقة عنيفة في الوحدة الأولى، حيث تسجل المشابهة هيمنتها بثماني درجات، وتحقق الأنثى حضورها بخمس علامات، وفي الوحدة الثانية تنحسر هيمنة المشابهة إلى درجة واحدة؛ فينحصر حضور الأنثى بعلامة واحدة ، ثم ينعدم حضورها في الوحدة الثالثة وتضمر هيمنة المشابهة فيها إلى الصفر ، وفي هذه الوحدة بالذات تدخل لفظة المطر (البؤرة الشعرية للقصيدة) لأول مرة مكررة خمس مرات، وسيجري الحديث بين ذلك وبين الأيديولوجيا لاحقا.

وفي الوحدة الرابعة ، حيث ينعطف الخط البياني منتقلا من حقل المشابهة إلى حقل المجاورة (التي تبلغ هيمنتها ثماني درجات) مشيرا إلى الانتقال من الأسطوري إلى الأيديولوجي، نجد حضور الأنثى المتناصّة مع تيامات طاغيا، لكن، وكما مر قبل قليل، إن الوعي الثوري يحقق قلبا أيديولوجيا، إن هذا الحضور الأسطوري والقلب الأيديولوجي يشكل ذروة الصراع بين الوعي واللاوعي ، فالأسطورة بعد أن قلبت ايديولوجيّاً في الوحدة الرابعة ، تغيب تماما في الخامسة ، ثم تعاود الظهور في السادسة متمثلة بعلامة واحدة (ياء المخاطبة في أتعلمين)، لكن لفظة المطر التي تحقق حضورها الأقصى - كما مر في القراءة السياقية- تقمع الأسطورة، وتحول مسار القصيدة نحو الأيديولوجيا، وتأتي الوحدة السابعة لتعلن موت الأسطورة (المتمثلة بكاف الخطاب في مقلتاك) بلفظة العراق، التي تظهر لأول مرة في النص، وتستمر بالظهور لاحقا، بينما تغيب العلامات الدالة على الأنثى إلى نهاية النص .

* * *

---

[184] أسطوريات: ٢٨٣.

((ما يقدمه العالم للأسطورة هو واقع تاريخي محدد بالشكل الذيّ أنتجه البشر أو استخدموه، وما تحييه الأسطورة هو تلك الصورة الطبيعية لهذا الواقع .))[١٨٥]

الأسطورة إذن تحول التاريخي إلى طبيعي ، إنها تقلب الواقع، تفرغه من التـاريخ وتملؤه بالطبيعة[١٨٦]، لكن الذي نجده في أنشودة المطر على الضد من هذا، في النص المذكور يتحول الطبيعي إلى التاريخي، المطر بوصفه ظاهرة طبيعية لا يحافظ على هذه الصفة ، يتحول إلى تاريخي ؛ فالأيديولوجيا هنا تسيّس الطبيعة وتسيّس المطر .

يحضر المطر في الوحدة الثالثة ، وبحضوره تغيب الأنثـى بوصـفها دالا أسـطوريا، لكن الأثر الأسطوري على أجواء الوحدة يبقى، حيث "يخرج مـن الاسـطورة مـا يـشبه لوحة متناغمة من الماهيات"[١٨٧]، وتلك وظيفة الأسطورة؛ فالتنـاغم جـلي بـين كركـرة الأطفال وعرائش الكروم وصمت العصافير على الشجر ودغدغات أنشودة المطر و مطـر .. مطر.. مطر...

لكن الوعي الثوري لا يسمح لهذا التناغم بالاستمرار، حتى إذا وصـلنا إلى الوحـدة السادسة وجدنا الصفة السياسية للمطر واضحة من خلال سلسلة التـشبيهات ، فهـو كدم الضحايا المراق وهو كالجياع ، وفي الوحدة السابعة ، وحيث يلفظ الدال الأسـطوري (كاف الخطاب في مقلتاك) أنفاسه الأخيرة، تبرز بوساطة الصور البيانية صـورة الثـورة بما فيها من أمل ودم وتضحيات .

---

[١٨٥] أسطوريات: ٢٧٩

[١٨٦] أسطوريات: ٢٨٠

[١٨٧] أسطوريات: ٢٨٠.

وفي الوحدة التاسعة تغيب لفظة المطر ظاهريا لكنهـا تبقـى بوسـاطة اللفظـين المجاورين لها: الرعود والبروق ، ومرّة أخرى بوساطة الـصور المجازيـة تـتجلى صـورة الثورة العنيفة .

وفي العاشرة تتواشج المفردتان المتضادتان: المطـر والخلـيج في لوحـة فنيـة معقـدة تتضافر الاستعارات بالصور الفوتوغرافية لتقدم صورة الصراع بـين الثـورة وأعـدائها ، تنتهي بالتبشير بحتمية انتصار الثورة، هكذا حين يصبح تكرار لفظة المطر نشيدا يبشر بالغد السعيد فأنه قد تحول إلى ظاهرة تاريخية مسيّسة.

وفي الوحدة الحادية عشرة و باتـصالها بالوحـدة الـسابقة يبلـغ تـسييس المطـر أقصاه: ((مطر مطر / وفي العراق جوع)).

وإذا كانت الأسطورة ((تنظم عالما خاليا من المتناقضات لأنه عالم بلا عمق، عـالم منشور في الحتمية))[١٨٨] فإن النص المذكور يكشف التناقض بعمق نافيـا حتميـة بقائـه وداعيا إلى هدمه.. هكذا يكون التضاد العنيف بين سقوط المطر وجوع الإنسان ، ويكـون الكلام صريحا واضحا: في موسم الحصاد لا يشبع الإنسان المنتج، وإنما تـشبع الغربـان والجراد، والإشارة هنا واضحة إلى الطبقـات المـستغلّة وتخـتم الوحـدة بتكـرار المطـر؛ ليتحقق التضاد المؤدي إلى السخرية والتهكم.

الحالة تتكرر في الوحدة الثالثة عشرة بصورة أوضح وأعمـق باعتمـاد المفارقـة في كسر التسلسل المنطقي للأحداث، أما في الوحدة الرابعة عشرة ؛ ولأن الـذي يـتكلم مـازال الوعي الأيديولوجي، لا الأسطورة ، فان الكلام يأخـذ أقـصى حـالات الوضـوح مبـشّرا بالمستقبل ومعلنا ان الموت طريق للحياة السعيدة.

---

[١٨٨] أسطوريات: ٢٨٠ .

ثم يستمر في الوحدات الثلاث اللاحقة معبرا عن استمرار الصّراع ، ومانحا إياه سمة درامية عميقة ؛ ليصل في الوحدة الختامية إلى حتمية انتصار الخير، إن الوحدة الختامية جاءت تكرارا للوحدة الرابعة عشرة ، بتحريف بسيط حيث تتغير الخاتمة إلى ((سيهطل المطر)) ؛ وفي ذلك إشارة إلى ديمومة الصراع وأبديته، ونهاية مفتوحة الدلالات على كل ما تتضمنه مفردة المطر من معاني تاريخية وأيديولوجية.

* * *

٣

البنيات الدالة
وإطارها التاريخي

في قصيدة "اعترافات من عام ١٩٦١" لبلند الحيدري

حين أراد لينهارت أن يحلل رواية (غيرة) لآلان روب غرييه طرح الأسئلة الآتية:

١-هل تقدم تلك الرواية بنية دالة متماسكة؟

٢-هل يمكن أن تدرج البنية الدالة المتركزة على تلك الرواية في إطار تيار إيـديولوجي أعم؟

٣-إذا كانت تلك البنية الإيديولوجية موجـودة فهـل لهـا علاقـات وظيفيـة بطبقـة اجتماعية أو بفئة اجتماعية.

٤-هذه الطبقة أو الفئة الاجتماعيـة هـل تمثـل مكانـاً مـدركاً في البنيـة الـشاملة للمجتمع الفرنسي؟[١٨٩]

حري بنا أن نطرح تلك الأسئلة على القصيدة المذكورة ونحن نسعى إلى قراءتها في ضوء المنهج البنيوي التكويني، متجهين إلى قـراءة البنيـة الأيديولوجيـة المهيمنـة عـلى المرحلة التاريخية التي أشار إليها عنوان القصيدة، وصولا إلى تحديد الفئات الاجتماعيـة التي تقف وراء هيمنة الأيديولوجيا المذكورة.

فالمنهج التكويني ـ كما هو معلوم ـ ومنذ لوكاش يبحث في العلاقـة الجدليـة بـين دلالات الأعمال الإبداعية الكبرى ودلالات البنيات الاجتماعية"[١٩٠]، والوصول إلى هذه الغايـة يتطلب الدراسة على مستويين: مستوى التأويل، ومستوى التفسير، يأخـذ الأول شـكل دراسة محايثة للنص، بحثا عن الانسجام الداخلي له، آخـذا بالاعتبـار كـل الـنص ودون إضافة شيء إليه، أما الثاني فيتولى ربط علاقة النص بحقيقـة خارجـة عنـه ، شرط أن تكون ذاتا عبر/ فرديـة- (Transindividuel) (جماعيـة) ، وبتعبـير آخـر إن مـستوى

---

[١٨٩] تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية(دراسة في نقد النقد): محمد عزّام:اتحاد الكتاب العرب:دمشق- ٢٠٠٣: ٢٣٨ .

[١٩٠] إشكالية المناهج في النقد الأدبي المعاصر:٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق):د.محمد خرماش: فاس: ط١: ٢٠٠١: ٧.

التفسير يسعى إلى إدماج بنية النص في بنية أوسع، فيصبح ما كان تفسيرا للبنيـة الأولى تأويلا للبنية الثانية الشاملة[191]، وستتخذ هذه الورقة من هذه المنهجية مسارا لها:

مستوى التأويل

يطرح النص ثلاث مقولات أوبنيات ذهنية دالة تتشابك فيما بينها مـشكّلة بنيـة كلية موحدة، تبرز الأولى في السطور الثمان التي تشكل مطلع القصيدة معبرة عن العبـث واللاجدوى، كاشفة عن عالم الزيف والكذب والشعارات الجوفاء، والحياة الروتينية التي تتكرر كل يوم :

" نفس الزمن المترهل

في الظل

ونفس الأوراق الملساء

نفس الحرف المتسائل عن حرف"[192]

أما المقولة الثانية فتتجلى في المقطع الثاني الذي يصف لوحة جدارية كتب عليها اسم الله، لتكشف عن تهميش الفكر الديني، أو موته:

"وعلى الحائط

ما زال اسم الله يحاول أن يفتح عينيه

يمد ذراعيه

يقول:

تعال إلي يا المائت باسم الإنسان

يتدلى اللامان الكوفيان

---

[191] ينظر: دراسات في النقد الحديث:فصل(سوسيولوجية الأدب)،كما ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر ٣(البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق): ٢٦- ٢٧ .

[192] أغاني الحارس المتعب: بلند الحيدري:دار العودة-بيروت: ١٩٧٤: ٨٠ .

يتدلى الله بلامين من السقف

بحبلين من السقف

من المصلوب بلاميه من المصلوب .. من المصلوب ..؟ "[193]

وتتأخر المقولة الثالثة فلا تظهر إلا في الصفحة السادسة كاشفة عن وجه ثوري:

" ورأينا كل أصابع أطفال الحي تشير إلينا:

بوركتم يا وجه الثورة

بوركتم يا وجه القرن العشرين "[194]

تتشابك هذه المقولات الثلاث عبر بنية سردية معقدة ، لتشير إلى ثلاث رؤى أيديولوجية تبدو للوهلة الأولى متعارضة، لكن البنية السردية المعقدة، التي منحت النص معنى عميقا، قد جعلت من الأيديولوجيات المتعارضة كلا موحدا يصدق عليه مصطلح جولدمان رؤية العالم.

على مستوى البنية السردية للنص تتقابل شخصيتان: الأولى شخصية البطل السارد، والثانية شخصية خادمه المطيع، لكن خاتمة النص تكشف عن ولادة شخصية ثالثة مرتقبة، تلك هي شخصية ابن الخادم .

تتقاسم الشخصيات الثلاث ثلاثة مواقف ايديولوجية أو وجهات نظر، فتتبنى شخصية البطل السارد وجهة النظر المهيمنة، وهي فكرة العبث الوجودي، وقد عكسها فضاء الحكاية بصورة المكتب المعتم والطاولة السوداء والأوراق الملساء والشعارات الجوفاء والكذب المتواصل، ثم القهوة المرة التي يكره البطل لونه وطعمها ولكنه سيشربها كل مساء، لأنه مصاب بالسكري والقرحة .. .. لكن للبطل ماضيا مغايرا

---

[193] أغاني الحارس المتعب: ٨١ .

[194] أغاني الحارس المتعب: ٨٥.

لواقعه الراهن، فقد كان مناضلا ثوريا دخل سجونا ونام علـى الإسـمنت البـارد، وقلـع ظفره وصار طعما للنار .. وقد أوصلته تجربته النضالية تلك إلى هذا الواقـع المـر، وهـذه الفكرة جزء من إيديولوجية العبث الوجودي المهيمنة على النص، إنهـا صـخرة سـيزيف التي كتب على البطل أن يحملها طول العمر متجها بها إلى قمة الجبل.

أما شخصية الخادم أو الفرّاش فتأتي جزءاً مؤثثا لعـالم الشخـصية الأولى، لكنهـا تتبنى أيديولوجية أخرى، يكشفها السلوك اليومي له، فهو:

" .. يحني قامته العطشى

.. .. ويذل تحيته، حد الهمس "[195]

ويفسرها الاسترجاع :

" وتذكرت الحي .. ومدرسة الحي .. وأستاذ الدين

لا سين في الدين ولا جيم "[196]

هكذا تقوم الأيديولوجية الدينية ـ كما تقدمها وجهة النظر الثانية في الـنص ـ عـلى طاعة الفقراء لأسيادهم ورفض أي صورة مـن صـور الـرفض، وتتعـزز الفكـرة أكثـر باعتبار الأسياد ظل الله على الأرض، فتكون بذلك طاعة الله من طاعتهم، ذلك مـا كـان يدور في ذهن الخادم :

" لم يفهم فرّاشي شيئًا

حيًا وكما عود حيًا

في اللامين .. الثورة

حيًا في رأسي المرمي .. الثورة

[195] المصدر نفسه: ٨٢.

[196] المصدر نفسه: ٨٤.

أحنى قامته العطشى

وبلهفة

سدّ عليّ الباب .. على اللامين الكوفيين

على اسم الله..

وغرقنا في صمت الغرفة"[197]

أما وجهة النظر الثالثة فتأتي محمولة على شخصية ابن الفراش، متجلية في المقطع الختامي للنص:

" لكن وراء الأبواب المسدودة

كان ابن الفراش يعد الثورة

كان ابن الفراش هو الثورة

من يدري

قد لا يشرب قهوته .. مرة "[198]

إنها إيديولوجيا الثورة، التي سبق وأن برزت ملامحها بصورة نبوءة يدلي بها صديق الشاعر:

" عن فجر يأتي براقا كالسيف

وقتّالا كالسيف"[199]

و برزت ملامحها ثانية حينما خاض الشاعر غمارها فدخل السجن وتجرع ألوان التعذيب، وانتهت به إلى مرض السكري والقهوة المرة.

---

[197] المصدر نفسه: ٨٦- ٨٧ .

[198] المصدر نفسه :٨٧.

[199] المصدر نفسه ٨٣ .

على وفق قانون وحدة وصراع الأضداد تصير المقولة الثالثة نقيضا للمقولة الثانية وباصطراعهما تتحقق النتيجة متمثلة بالمقولة الأولى، هذا ما يشير إليه التسلسل التاريخي للأحداث المسرودة.

يواصل التاريخ مساره، ويتجدد الاصطراع، ولكن المواقع تختلف هذه المرة، البطل السارد الذي خاض غمار الثورة الأولى يبقى حبيس "الأبواب المسدودة":

"وهناك بعيدا عن تلك الأبواب المسدودة
كان ابن الفراش يعد الثورة .. .."

لكن انتصار تلك الثورة لا يشكل حتمية تاريخية، وإنما هو مجرد احتمال ضعيف، تومئ إلى ذلك صيغة الاستفهام "من يدري" و" قد" التي تفيد التقليل، وأخيرا النقطتان الواقعتان بين "قهوته" و " مرة " ، ويأتي ضعف الاحتمالية هذا بتأثير هيمنة المقولة الأولى.

مستوى التفسير:

يفتح عنوان النص "اعترافات من عام ١٩٦١" نافذة على المرحلة التاريخية التي أنتجته، ولما كان النص ـ بحسب المنهج التكويني ـ لا يفهم إلا بوضعه في سياقه الاجتماعي والتاريخي[٢٠٠]، فأن تفسيره يتطلب تسليط الضوء على المقولات المهيمنة ثقافيا لدى الذات المنتجة للنص، وهنا لا بد لنا من وقفة قصيرة مع هذا المفهوم التكويني، فالذات الفاعلة التي تنتج النص ـ كما يرى التكوينيون - هي الجماعة وليس الفرد، الجماعة التي تربطها روابط اقتصادية تفعل الكثير في تكوين أيديولوجيتها، فتجعل منهم معارضين للمجموعات الأخرى من أجل تحقيق تطلعات وأفكار يلتفون

---

[٢٠٠] تأصيل النص(المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان): محمد نديم خشفة:حلب: ط١ :١٩٩٧: ٢٢ .

حولها ، فتبعث لديهم وعيا طبقيا متفاوت الوضوح والتجانس، يبلغ ذروة وضوحه وتجانسه لدى الفيلسوف أو الفنان[٢٠١]، أن مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد تلك الجماعة يطلق عليها جولدمان مصطلح " رؤية العالم" .

وبوساطة "رؤية العالم"، يستطيع المبدع أن يخلق عالما متخيلا في غاية الانسجام، حيث تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة، فيعي أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالاته معرفة موضوعية[٢٠٢].

إن الجماعة المنتجة للنص المدروس، كما يعكس صورتها البطل السارد، هي شريحة من المثقفين اليساريين المنتمين إلى البرجوازية الصغيرة، الذين كان لهم دور في النضال ضد السلطة الرجعية الملكية ، وبعد قيام ثورة الرابع عشر من تموز التحررية، وسلسلة الإخفاقات التي عاشتها مجمل المسيرة الوطنية والقومية، أصيبت بالإحباط ، فوجدت في الفكر الوجودي ملجأ لها، تنسج منه أيديولوجيتها الخاصة، وبناء عليه فأننا نستطيع أن ندرج البنية الدالة الرئيسة التي تضمنها النص المذكور في إطار تيار إيديولوجي أعم، هيمن على الأدب العراقي، والأدب العربي إلى حد ما في النصف الأول من العقد الستيني، ولعل من الشخصيات المتخيلة التي تنتمي إلى عالم بطل القصيدة المذكورة شخصية كريم الناصري في رواية "الوشم" لعبد الرحمن مجيد الربيعي، وبطل رواية " كانت السماء زرقاء" لاسماعيل فهد اسماعيل.

أن أبرز ما يواجهنا في الأيديولوجيا التي عكستها قصيدة بلند الصورة الشاحبة للصراع الطبقي، فبرغم أن النص يعبر عن عصر انهيار الإمبريالية وانتصار الاشتراكية

---

[٢٠١] إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر :٣: ٣٥- ٣٦.

[٢٠٢] إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣(البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق) : ٧ – ٣٢ .

وهذه واحدة من القيم الثورية التي ناضل بلند الحيدري مـن أجلهـا طـويلا) لكـن التمثيل الطبقي في النص لا يعكس إلا نموذج المثقف البيروقراطي والفراش البروليتـاري الرثّ ، أما الرأسمالية والبروليتاريا الصناعية فليس لهما حضور مطلقا، ولا يعنـي ذلـك قصورا في وعي المبدع الفرد، وإنما يعبر عن الانسجام بين بنيات العالم المتخيل والبنيـات الذهنية لدى الجماعة الاجتماعية، مـا دامـت تلـك الجماعـة شريحـة مـن البرجوازيـة الصغيرة.

وبرغم أن أيديولوجيا المرحلة المشار إليها كانت ترى أن التغيير الجذري لن يتحقـق إلا على يد التنظيم الثوري للبروليتاريا المتطورة، يجعل النص خلاص المجتمع على يد ابـن الفراش (البروليتاري الرث)، هل جاءت هذه الانعطافة الأيديولوجية تعبيرا عن " الـوعي الممكن"؟؟؟

وهنا لا بد لنا أن نتذكر أن جولدمان قد قسم الـوعي الـذي تتأسـس عليـه "رؤيـة العالم" على قسمين: الوعي القائم والوعي الممكن، فالأول هو الإحساس بظرفية واحـدة تجمع بين أفراد الجماعة، وهو وعي متطور في بنيات متغايرة ومتلاحقة، بينمـا يكـون الثاني تصورا لما ينبغي أن يكون، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القـائم وتعديلـه عـلى وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود"[٢٠٣].

هكذا تشكل النبوءة التي وردت خاتمة للنص جانبا من الوعي الممكن يحقق التوازن المنشود الذي تراه تلك الشريحة الاجتماعية.

وتأتي صورة الحلاج التي شكلت العلامة التاريخية الوحيدة في النص على الثورة:

" قد تصلب كل صباح حلاجا في صدري"[٢٠٤]

[٢٠٣] المصدر نفسه :٣٩- ٤٠.

[٢٠٤] أغاني الحارس المتعب : ٨٦ .

لتكمل ذلك الوعي الممكن فالحلاج باعتبار صوفيته ينتمي إلى المقولة الدينيـة، وبـه يتحقق الترابط الوثيق بين المقولة الثالثة والمقولة الثانية، وتنتقل العلاقة بـين المقـولتين من التضاد إلى الترادف، وتدعونا عبارة الصلب إلى فهـم جديـد للمقطـع الـذي عـبر عـن المقولة الثانية:

"يتدلى الله بلامين من السقف

بحبلين من السقف

من المصلوب بلاميه من المصلوب .. من المصلوب ..؟"

نافيا القراءة الأولى الواردة في سياق البحث، فالفكر الديني الحقيقي لم يمت لعجزه عن مواكبة العـصر، وإنمـا قـد تعـرض للقمـع باعتبـاره مظهـرا للثـورة ، فيتعـرض للاضطهاد البشع كما تعرض البطل السارد ويصلب كما صـلب الحـلأج ، تحيلنـا هـذه الرؤيا إلى موقف المادية التاريخية من الدين في أطواره الأولى، فقد تطـرق أقطـاب الماديـة التاريخية إلى هذا الموضوع كاشفين عن أن الإيمان الديني في ظروف تاريخيـة يمكـن أن يؤدي دورا إيجابيا وتقدميا[٢٠٥]، كما ميّزوا بين المـسيحية قبـل قـسطنطين والمـسيحية بعده، فكانت المسيحية الأولى ذات روح ثورية ديمقراطيـة تـستنكر الـسيطرة الأجنبيـة والدينية وتستنكر اضطهاد الطبقات المهيمنة[٢٠٦]، أما بعد قسطنطين فقـد صـار كهـان المسيحية يقولون " ان الله قد أدخل الرق في العالم عقابا على الخطيئة ، وسيكون تمـردا على إرادته أن نحاول إلغاء هذا الرق"[٢٠٧].

والأمر يقترب كثيرا من حال الإسلام ، فقد جاءت الرسالة الإسلامية للإنسانية كافـة لتنشر العدل والمساواة بين الناس منادية " وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ

---

[٢٠٥] ماركسية القرن العشرين: روجيه غارودي:ت/ نزيه الحكيم:بيروت-دار الاداب: ط٢- ١٩٦٨: ١٤٦.

[٢٠٦] المصدر نفسه :١٤٧ – ١٤٨ .

[٢٠٧] المصدر نفسه ١٤٦.

وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ(٥) القصص " ، كما وقفت بشدة ضد تراكم الثروات " وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ (٣٤) التوبة "

إن قتل هذه الأفكار النيرة يأتي على يد الفكر السلفي التقليدي، مكنى عنه باللامين الكوفيين اللذين يتدليان من السقف.

وأخيرا نعود إلى لينهارت وأسئلته التي لم يبق من الإجابة عليها إلا سؤاله الرابع:

ـ هل تمثل هذه الشريحة الاجتماعية مكاناً مدركاً في البنية الشاملة للمجتمع العراقي أو العربي؟

يتعلق الأمر هنا بالشريحة الاجتماعية باعتبارها منتجة لمقولات ثقافية تتجلى عبر نصوص إبداعية، ومن ثم فإن المكان المدرك لتلك الشريحة الاجتماعية يتجسد في مدى ديمومة تلك المقولات الثقافية التي عبرت عن أيديولوجيتها.

وإذ نعود إلى النص المدروس، ووجهة النظر المهيمنة عليه وهي فكرة العبث الوجودي، كما مر، وقد كان لجان بول سارتر حضوره الواضح في القصيدة من خلال فكرة "الأبواب المسدودة" التي تتناص مع مسرحيته "الجحيم" أو "جلسة سرية"، والتي جاءت عبارة "الأبواب المغلقة" عنوانا لإحدى ترجماتها العربية، نجد أن هذه الأيديولوجيا قد هيمنت على الثقافة العربية (اليسارية بوجه خاص) خلال الفترة الستينية، وعلى وجه الدقة بين المفصلين السياسيين: نكسة الانفصال في ١٩٦١ ونكسة حزيران في ١٩٦٧، لكنها سرعان ما امحت بعد النكسة الثانية مباشرة لتحل محلها أفكار اليسار الجديد، تعبيرا بديلا لفكر تلك الشريحة الاجتماعية ذاتها، بينما ظلت الأيديولوجيا المبنية على مبادئ الاشتراكية العلمية ـ والتي جاءت الوجودية رفضا وتجاوزا لها ـ تواصل طريقها وتطور في أساليبها، ومما لا بد من الإشارة إليه، أن قوى سياسية قومية عربية قد بدأت نشاطها السياسي، معادية للاشتراكية العلمية، نجدها خلال المرحلة الممتدة بين النكستين تتجه نحو الاشتراكية العلمية، حتى إذا حلت نكسة حزيران كانت تلك القوى تعلن اعتناقها الكلي لتلك الأيديولوجيا[٢٠٨].

---

[٢٠٨] من الشواهد على مانقول تحول منظمات حركة القوميين العرب إلى أحزاب ماركسية لينينية،ينظر بهذا الشأن أعداد مجلتي الحرية والهدف خلال السنوات ١٩٦٧ -١٩٦٩، ومجلة طريق الثورة(الناطقة باسم حزب العمل الاشتراكي العربي) العددان الأول والثاني في ١٩٧٠ و ١٩٧١ ومجلة الثقافة الجديدة العدد ٢٠ مقال لماجد عبد الرضا بعنوان (حوار هادف مع حركة القوميين العرب) كما ينظر كتاب: لماذا منظمة الاشتراكيين اللبنانين لمحسن ابراهيم.

تشير هذه الوقائع التاريخية إلى هامشية تلك الشريحة الاجتماعية التي جاء الفكر الوجودي عاكسا لوجهة نظرها، كما تشير إلى صحة قوانين المادية التاريخية والتنظيرات التي تنطلق منها، لتقويم الطبقة التي تنتمي إليها تلك الشريحة (البرجوازية الصغيرة) وطبيعة تفكيرها وقصر نظرها.

لكن هذا التقويم لا ينعكس بحرفيته على النص المدروس، وإنما تتحقق قيمة النص من خلال رؤية العالم"، التي يحقق المبدع بوساطتها انسجاما وتطابقا بين بنيات النص وبنيات الجماعة.

* * *

مستوى التأويل الأسطوري

إن وجهة النظر المهيمنة على النص متمثلة بفكرة العبث الوجودي، كما مرّ، تتجلى بصورتها الأسطورية مجسدة لنمطين أوليين: النمط الأول هو موت الإله ، والثاني هو الجحيم، يتجسد الأول بالقول:

" وعلى الحائط

ما زال اسم الله يحاول أن يفتح عينيه

يمد ذراعيه

يقول:

تعال إلي يا المائت باسم الإنسان

يتدلى اللامان الكوفيان

يتدلى الله بلامين من السقف

بحبلين من السقف

من المصلوب بلاميه ... من المصلوب؟[209]

تحيلنا هذه الأبيات على نمط الإله القتيل في الميثولوجيا الإنسانية، لقد تجسد هذا النمط في ميثولوجيا وادي الرافدين بشخصية آبسو أبو الآلهة جميعا، حيث قتل على يد حفيده أيا[210]، كما تجسد بنزول دموزي الى العالم الأسفل، ثم عودته من جديد[211]، وتجسد عند المصرين بشخصية أوزيريس إله الينابيع والخصب، الذي اغتاله شقيقه سيت، والذي بعث الى الحياة ثانية بقدرة ابنه حوريس[212]، وعند الكنعانيين يتجسد بمقتل بعل على يد منافسه موت[213]....

تتناص قصيدة بلند مع هذه الأساطير مجتمعة، ولنقف قليلا أمام أسطورة دموزي وإينانا السومرية:

"ولم يكد دوموزي يلتقط انفاسه ويتناول بعض الطعام والشراب حتى تتسلل الأشباح الى بيت السيدة العجوز، وتبدأ بضرب الإله المنكود للمرة الثالثة، ولكنه أيضا بمساعدة أوتو هرب الى حظيرة أخته، وهناك كانت نهايته حيث:

دخل الحظيرة العفريت الأول
وضرب خدود دموزي بمسمار طويل نفاذ
وتبعه الى الحظيرة العفريت الثاني
فراح يضرب وجه تموزي بعصا الراعي
ثم دخل الى الحظيرة العفريت الثالث

---

[209] أغاني الحارس المتعب: ٨١.
[210] مغامرة العقل الأولى: فراس السواح: ٥٨.
[211] تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية : ١ : ميرسيا إلياد: تر: عبد الهادي عباس: ط١: دار دمشق: ١٩٨٦: ٨٧ – ٩١.
[212] ينظر: تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية : ١ : ١٢٥ – ١٢٦
[213] مغامرة العقل الأولى:فراس السواح:٣٤٧ –٣٥١.

وأزال ما في الممخضة ورماها خاوية

وتبعه الى الحظيرة العفريت الرابع

فرمى الكوب المقدس عن مشجب تعليقه

ثم دخل الحظيرة العفريت الخامس

فحطم الممخضة الخاوي لبنها

وكسر الكوب المقدس، فدموزي لم يعد بين الأحياء

وحضيرته قد راحت نهبا للرياح"[٢١٤]

لا بد من الانتباه الى أن أسطورتي أيزريس وبعل وتموز (الأكـدي) وأسـاطير أخـرى مماثلة كلها تنتمي الى النمط البدئي ذاته، الذي انبثقت عنه أسطورة دومـوزي، وهـي في تناصها مع نص بلند لا تكشف عن وشائج قربى دقيقة معه، أما نص "إينومـا إيلـيش" فهو الأقرب الى نص بلند:

تحيلنا عبارة " ما زال اسم الله يحاول أن يفتح عينيه

يمد ذراعيه " على ملحمة الخليقة الأكدية "إينوما إيليش":

"نام آبسو وراح في سباته بلا حراك

تاركا أمينه ممو بلا حول

وهنا قام أيا بحل نطاق آبسو ونضا عنه تاجه

وجلا عنه عظمته وهيبته وأصبغها على نفسه

وبذلك أخضعه ثم عمد الى ذبحه

وسجن ممو وأغلق دونه الأبواب

وفوق آبسو أقام أيا مسكنه"[٢١٥].

---

[٢١٤] مغامرة العقل الأولى: ٣٣١.

[٢١٥] مغامرة العقل الأولى: فراس السواح: ٥٨.

هكذا يصور الشاعر البابلي القديم انتصار الآلهة الشباب على آبائهم الأولين، تعبيرا عن موت العالم القديم المجسد للسكون والفوضى والعماء، وقيام العالم الجديد مجسدا للحركة والنظام والنور، وقد يعني تعبيرا عن انهيار نظام سياسي متداع وقيام نظام جديد مكانه، أو انقضاء مرحلة تاريخية وقيام مرحلة جديدة، ولكن المتفق عليه ان نوم آبسو العميق يعني تداعي النظام القديم، استعدادا لقيام نظام جديد، وفي قصيدة بلند يبرز الخط الكوفي علامة سيميائية على القدم والإبهام، وتأتي العبارات "ما زال اسم الله يحاول أن يفتح عينيه / يمد ذراعيه" علامة على طغيان سلطان النوم على اسم الله، مثلما حصل لآبسو حين غط في سباته العميق، وبهذه الصورة يتحقق التناص بين آبسو وإله بلند، لكن ذلك التناص لم يأخذ مداه الأكمل، لأن آبسو قتل من قبل حفيده أيا، وانتهى الأمر بأن انتقل الملك والسلطان من الجد القتيل الى الحفيد القاتل، وعلا الحفيد على جده، " وفوق آبسو أقام أيا مسكنه "، أما في النص الجديد فقد مات الإله مصلوبا بلاميه، ورغم ذلك ظل معلقا فوق رأس البطل السارد، داخل عتمة المكتب، بل صار السارد "مصلوبا ما بين اللامين الكوفيين"[٢١٦].

لقد سعت الذات المنتجة للنص، متمثلة بشخصية الراوي، الى ان تتماهى بشخصية أيا ومجمع الآلهة الشباب، ولكنها لم تصل الى النتيجة التي وصل اليها الآلهة الشباب، لم تحقق بناء المجتمع المنشود بل ظلت تعيش وراء "الأبواب المسدودة".

تحيلنا العبارة السابقة على النمط البدئي الثاني "الجحيم"، كما مر، وأول صورة من صور الجحيم تقترب من النص المدروس هي جحيم سارتر[٢١٧]، يتحقق هذا التناص بين العملين من خلال تشابه الفضاءين، وحضور الخادم المطيع، وثبات الأحداث

---

[٢١٦] أغاني الحارس المتعب: ٨٢

[٢١٧] ينظر: جلسة سرية: جان بول سارتر: تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد: دار النشر المصرية: ١٩٥٧.

وديمومتها، لكن انزياحا بسيطا يطرأ على النص المدروس، هو حضور اللافتة المعلقة على جدار الغرفة التي تحمل اسم الله بالخط الكوفي، في مقابل حضور الحلية البرونزية الموضوعة على المدفأة في نص سارتر، هكذا تصير تلك الحلية العلامة المميزة للجحيم، يقول جارسان (الشخصية المحورية في جحيم سارتر) قبيل الختام : "هذا البرونز (يضرب عليه بتفكير) نعم، هذه هي اللحظة، إنني أنظر الى هذا الشيء على رف المدفأة وأدرك أني في الجحيم"[٢١٨]، أما في اعترافات بلند، فيرد قبيل ختام القصيدة:

" سد علي الباب .. على اللامين الكوفيين

على اسم الله ...

وغرقنا في صمت الغرفة"[٢١٩]

وبذلك يصير اللامان الكوفيان العلامة المميزة لجحيم بلند.

يتحقق هذا الانزياح، رغم وحدة المدة الزمنية التي ولد خلالها النصان، نتيجة للاختلاف الاجتماعي الكبير بين المجتمعين اللذين انتجاهما، هكذا تومئ الحلية البرونزية الى المجتمع الصناعي المتطور المعقد الذي حسب لكل شيء حسابه، فلم يترك مجالا لأية صدفة، والذي ثبت دعائمه بشدة، بحيث لا يمكن توقع انهياره وظهور بنية اجتماعية جديدة مكانه، من هنا كانت الحلية البرونزية ثقيلة لا تتزحزح عن مكانها، وكانت من البرونز، وقديما وصف هوراس أشعاره بأنها أبقى أثرا من البرونز، لن تمس بسوء مهما مرت عليها من السنين[٢٢٠]

---

[٢١٨] المصدر نفسه:١٠٠.

[٢١٩] أغاني الحارس المتعب : ٨٢.

[٢٢٠] ينظر:الدولة والأسطورة: ٣٩١.

أما اللافتة واللامان الكوفيان، فتومئ الى بقايا النظام البطريركي، الذي كان يهيمن على المجتمع العراقي في تلك المرحلة، كما ورد في القراءة التفسيرية قبل قليل، ومن هنا صار ذلك المجتمع البطريركي بقيمه وعلاقاته وقوانينه صورة للجحيم، وصار اللامان الكوفيان العلامة المميزة لها، ومثلما كانت استيل وإينيز أداتي التعذيب لجارسان في جحيم سارتر، كان اللامان الكوفيان أداتي تعذيب السارد في جحيم بلند، يؤكد ذلك قوله:

"سد علي الباب .. على اللامين الكوفيين

على اسم الله ...

وغرقنا في صمت الغرفة".

وهنا يتحقق انزياح كبير بين أسطورة إينوما إيليش وأسطورة بلند، ففي الأسطورة الأولى يؤدي مقتل الإله آبسو نهاية لحالة العماء والفوضى التي تعم الكون، وبداية لانبثاق النور والنظام، أما في اسطورة بلند فإن صلب الإله يؤدي الى خلق الجحيم، وبناء على ذلك فإن تناصا جديدا، يتحقق بين النص المدروس واسطورة تموز الرافدينية، فقد إدى نزول إنانا الى العالم الأسفل وموتها هناك إلى أن تعطلت قوى الإخصاب، تقول الملحمة البابلية:

"بعد أن هبطت السيدة عشتار الى أرض اللاعودة

اضطجع الرجل وحيدا في غرفته،ونامت المرأة على جنبها وحيدة"[٢٢١]

كناية عن توقف الحياة الجنسية بين الناس.

ويتناص إله بلند مع تموز البابلي، في الأسطورة ذاتها، حيث يقترن موت تموز بتوقف نمو الشجر والعشب وتوقف انتاج العسل والخمر، فقد ورد في مرثية بابلية

---

[٢٢١] مغامرة العقل الأولى: ٣٣٨.

عنوانها "نوح المزامير على تموز" وصف لعشتار وهي تندب تموز عند هبوطه الى العـالم الأسفل:

" تنوح على نهر عظيم حيث الصفصاف لا ينمو

تنوح على حقل حيث القمح لا تنمو

تنوح على بركة حيث لا سمك ينمو

تنوح على حرش أقصاب حيث لا قصب ينمو

تنوح على غابات حيث لا طرفاء تنمو

تنوح على برار حيث لا أشجار سرو ؟ فيها تنمو

تنوح على أعماق حديقة كلها شجر حيث لا عسل ولا

خمر ينمو

تنوح على مروج حيث لا نبات ينمو"[٢٢٢]

تقابل الحال التي وصلت إليها الحياة بعد موت تموز بما تعرضه قصيدة بلند لحياة الشاعر بعد صلب الإله بلاميه: يقول:

"فلقد أرهقني وجهي المرمي على الطاولة السوداء

وتعبت من التوقيع على كذب سيذاع صباح مساء

وكرهت شعاراتي الجوفاء

ما أتعس أن اقضي كل حياتي في عتمة مكتب"

* * *

[٢٢٢] أدونيس أو تموز: جيمس فريزر (دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة): تر: جبرا ابراهيم جبرا: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط٢: ١٩٧٩: ٢٢.

تحيلنا فكرة موت الإله على رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ التي صدرت عام ١٩٥٩ أي قبل سنتين من صدور "أغاني الحارس المتعب"، والتي تجسد فيها الله بشخصية الجبلاوي، كما هو معروف، لقد مات الجبلاوي حينما اكتشف أن عرفة (الذي يرمز الى العلم والمعرفة) قد دخل غرفته المحرمة، وقتل خادمه، ولكن ماذا أعقب هذا الموت؟!!

لقد وقع عرفة في فخ الناظر وسلطة (الفتوّات) الطغاة، فهجرته زوجته عواطف، تماما مثلما حصل لبطل حكاية بلند الذي انتهى الى العمل بتحرير الأكاذيب خدمة لنظام فاسد، فلم تكن الحياة في نظره غير وجه مرمي على طاولة سوداء هكذا دون حب ولا عواطف.

إن هذا التناص الكبير بين العملين يكشف بوضوح عن سعة الذات المنتجة للنص التي تحدثنا عنها في هذه الدراسة، فلم تعد هذه الذات مقصورة على نخبة محددة من الشعراء العراقيين الذين تخرجوا في دار المعلمين العالية أواخر الأربعينات، بل اتسعت لتشمل شريحة كبيرة من المثقفين العرب بمختلف انتماءاتهم القطرية.

والآن لا بد من العودة الى ذلك الإله الذي يسيطر على حياتنا الراهنة، إنه العقل المتحضر وبصماته التي تركها على كل من أسطورتي بلند ونجيب محفوظ وقائمة طويلة من الأعمال العربية.

تفتح شخصية عرفة في "أولاد حارتنا" نافذة خارج النص على شخصية العلامة نيوتن، الذي كان له الدور الأهم في قدح شرارة الثورة العلمية الحديثة التي تأجج ضرامها في القرن السابع عشر، لقد "كان نيوتن مسيحيا خاشعا للغاية، يأخذ اللاهوت مأخذ الجد أكثر من العلم، ولا بد أنه كان سيصاب بالهلع لو أنه تصور أن ما قام به

طوال حياته سوف يقوض أركان الإيمان الديني"[٢٢٣]، كان نيوتن باحثا عن الحقائق الفيزياوية التي يعزز بها الإيمان بوجود الله، مثلما كان عرفة ساعيا الى الوصول الى الجبلاوي والاطلاع على حجة الوقف، ولم يدر بخلده أن يعرّض الجبلاوي الى سوء، لكن الأمور جرت بعكس ما أراد عرفة، فقُتل خادم الجبلاوي

على يده، ومات الجبلاوي كمدا، ومثل ذلك حصل خارج النص المحفوظي، اكتشف نيوتن قوانين الجذب العام، ولم تعد الأرض التي يسكنها الإنسان مركزا للكون بكواكبه ونجومه وأفلاكه كلها، وإنما هي كوكب صغير من مليارات الكواكب التي تسبح في الفضاء، وصار البون شاسعا بين علم الفلك الذي اعتمدته الكنيسة ونظام كوبر نكس المنبثق عن الثورة العلمية الجديدة، هكذا بدأت الشكوك تساور أذهان الناس، كانت تلك هي الصدمة الأولى، أعقبتها نزعة شكية عظمى، وسمت القرن الثامن عشر بميسمها، صحيح أن الثورة العلمية لم تقم الأدلة على نفي وجود الله، لكن الله صار في أذهان الناس كالذي صنع الساعة ثم ملأها وتركها تعمل على وفق آلية داخلية، هكذا كان الله العلة الأولى للعالم ثم خلق قوانين الطبيعة وترك العالم يسير على وفقها دون تدخله، ومن ثم فإن الحصيلة التي نخرج بها من هذه الرؤيا هو الإحساس بعبثية الأشياء وانعدام معناها"[٢٢٤].

إن الثورة العلمية التي انبثقت في القرن السابع عشر وأعطت أكلها خلال القرون اللاحقة في أوربا قد وصلت إلينا متأخرة، كما هو معروف، وها هي ثمارها تظهر اليوم على أدبنا العربي: بالأمس كان الله يطل على عالمنا فينصر المظلوم ويجيب الداعي إذا دعاه، فيمنح الوجود معنى، ويعطي الحياة هدفا، وبوجوده تتأسس الأخلاقيات البناءة

---

[٢٢٣] الدين والعقل الحديث : ولتر ستيس: تر أ.د. إمام عبد الفتاح إمام: ط١ : مكتبة مدبولي – مصر: ١٩٩٨: ٩٣.

[٢٢٤] ينظر : الدين والعقل الحديث: ١٠٣ - ١٢٠.

في المجتمع، ويصير العالم أنيسا، وجاءت ثورة العلم فدفعت الله الى الخلف، فاظلمّ وجـه الدنيا، وترهل الزمن وسقط وجه الشاعر مرميا على سواد الطاولة:

"نفس الوجه المرمي على الطاولة السوداء

نفس الزمن المترهل

في الظل

ونفس الأوراق الملساء"

ترتبط الفجوة التي خلقتها الثورة العلمية بين الرؤيـا الجديـدة والرؤيـا القديمـة، بفجوة أخرى خلقها الواقع الاجتماعي المعيش، وأثره على البنية النفـسية للفـرد، فمـن المعلوم أن للبنية الاجتماعية أثراً كبيراً في تشكيل الشخـصية الإنـسانية، ورسـم ملامـح لاوعيها، ومن المعلوم أيضا دور اللاوعي في تحقيق الانزياحات الأسطورية المتواصلة عـبر المتغيرات التاريخية، هكذا، وبحسب الدكتور مصطفى حجازي، يفجر اضطراب العلاقـة الاجتماعية اضطرابا في العلاقات الهوامية الطفلية الكامنة في اللاوعـي"[٢٢٥]، هكـذا تـؤدي الاضطرابات الاجتماعية الى أمراض نفسية تتجلى بصور ذات مظاهر سياسية أو فكرية أو سلوكية مختلفة، من بينها ظاهرة التزلف والمبالغة في تعظيم السيد، التـي تظهـر في المجتمعات المتخلفة ، كما يقول الدكتور مصطفى حجازي، حيث تنعدم علاقـة التكـافؤ بين المتسلط والمتسلط عليه، وتحل محلها علاقة التشيؤ، و "بدل علاقة أنا - انت، يقـول الدكتور حجازي، التي تتضمن المساواة والاعتراف المتبادل بإنسانية الآخر ... تقوم علاقة من نوع أنا – ذاك هو الشيء"[٢٢٦]، نلمس هذه الظاهرة بوضوح في قصيدة بلند، في سلوك

---

[٢٢٥] ينظر: التخلف الاجتماعي (مدخل الى سايكولوجية الإنسان المقهور) : د. مصطفى حجازي: المركز الثقافي العربي: ط٩ :٢٠٠٥: ٨٦ .

[٢٢٦] المصدر نفسه: ٣٩.

الفراش، وهو يحني قامته العطشى .. .. ويذل تحيته، حد الهمس، كما مر آنفا، إن هـذا السلوك يشكل نموذجا للإنسان المقهور، الذي ورد توصيفه قبل قليل، وهو يمثـل نمطـا من ثلاثة أنماط، رسم الدكتور حجازي أبعادها، تنتمي الى ثـلاث مراحـل، هـي: مرحلـة القهر والرضوخ ومرحلة الاضطهاد، ومرحلة التمرد والثـورة، ولكـل منهـا خصائـصها وبنيتها النفس اجتماعية[٢٢٧].

إذا كان الفراش يمثل نموذجا من النمط الأول فإن الراوي يمثل في مرحلة مـن مراحـل حياته نموذجا للنمط الثالث:

"ورأينا كل أصابع أطفال الحي تشير إلينا

بوركتم يا وجه الثورة

وأنا كنت من الثوار

وعرفت النوم على الإسمنت البارد"

كان ذلك في مرحلة سابقة من مراحل حياته، لكن مـاذا عـن المرحلـة اللاحقـة التـي كانت وراء إنتاج النص المدروس، ووراء الانزياحات الأسطورية فيه؟؟

لا نجد إجابة في دراسة الدكتور حجازي الآنفة الـذكر، فقـد قـسم واقـع الإنـسان المتخلف على ثلاث مراحل فقط، لكن السياق التاريخي يشير الى مرحلة رابعة هي مرحلة ما بعد التمرد والثورة، حين يصاب الإنسان بعد أن يخـوض غمـار الثـورة بخيبـة أمـل، والشعر بالتبخيس الذاتي، وقد جرت الإشارة الى ذلك في القسم الأول مـن هـذه الدراسـة، على مستوى الواقع السياسي العربي، لكن ما التكييف النفس اجتماعي لها؟؟؟

فمن الصعب القول بأنها ردة الى المرحلة الأولى أو الثانية وخاصة بالنسبة الى شريحة المثقفين الثوريين، إنها مرحلة قائمة بذاتها، تأخـذ جانبـا مـن المرحلـة الثانيـة، حيـث يتجسد الإحساس بالاضطهاد، ولكن بشكل أشد بكثير مما هو عليه في المرحلـة الثانيـة،

---

[٢٢٧] ينظر : المصدر نفسه: ٤١.

وتسعى الى البحث عن طريق جديد، غير الطريق المسدود الذي سلكته وارتدت عنه، وتكون الحيرة والإحساس باللاجدوى بعضا من علاماتها المميزة.

لقد أرجع الدكتور حجازي أزمة الإنسان المقهور الى عقدة الخصاء، وفي ضوئها فسر جوانب من المظاهر الاجتماعية، من بينها التعلق بالأولياء، حيث يشكلون بديلا للأب القاسي المسيطر المهدد الذي يتجسد عندها بالجهة المتسلطة[٢٢٨]، وقياسا عليه يمكن أن يدخل في هذا الإطار صورة الإله الرحيم الذي يرعى عباده ويسدد خطاهم، بديلا للمتسلط الذي لا يرحم، ومن ثم يحقق التوازن مع المتسلط الغاشم الذي يجسد صورة الأب القاسي، وهذه المعالجة تصلح للمراحل الثلاث ولكنها في المرحلة الرابعة، مرحلة ما بعد الثورة تأخذ اتجاهين:

الأول: يتصاعد التمسك بالإله الرحيم بالصورة التي تتناسب مع استبداد المتسلط، حتى تصل الى درجة التماهي بالإله صورة للتماهي بالأب، ويتمثل ذلك باستثمار التجربة الصوفية، ولعل ذلك هو السبب الرئيس وراء توظيفها في الشعر العربي ابتداء من المرحلة الستينية، ولنا في قصيدة قمر شيراز لعبد الوهاب البياتي وقفة قادمة .

الثاني: التماهي بالمتسلط، وهذه الظاهرة، بحسب الدكتور حجازي، واحدة من الوسائل التي تساعد الإنسان المقهور من أجل التخفيف من الشعور بالتبخيس الذاتي.[٢٢٩]

وتأتي موضوعة الجحيم، واقترابها الشديد من جحيم سارتر، صورة لاستنساخ الثقافة الغربية، التي تجسد شكلا من التماهي الإمبريالي، الذي يمثل المتسلط الحقيقي على شعوب العالم المتخلف.

---

[٢٢٨] ينظر : المصدر نفسه : ٩٠ .

[٢٢٩] ينظر: المصدر نفسه: ١٢٣.

هكذا يترك العقل المتحضر بصماته على كل أسـطورة، فتـصير الحليـة البرونزيـة بصمة مميزة لجحيم سارتر، تقابل اللامين الكوفيين في جحـيم بلنـد، ويكـون المجتمـع الرأسمالي الامبريالي السبب وراء عالم الجحيم، بينما يصير موت الإله هو السبب الكامن وراء جحيم بلند.

٤

البنيات الدالة وإطارها التاريخي

في

"قمر شيراز"

"أجرح قلبي، أسقي من دمه شعري،..... تولد من شعري امرأة"[330]

نستطيع القول أن العبارات السابقة تشكّل المولد الشعري لقصيدة "قمر شيراز" لعبد الوهاب البياتي، والمولد – كما يعرفه ريفاتير – هو "تحوّل جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطول ومعقد وغير حرفي"[331]، ولعل أول ما يواجهنا في تلك العبارات أنها تشكل سلسلة من الجمل الفعلية ترتبط فيما بينها ارتباطا تتابعيا (أجرح ... أسقي) وسببيا (أسقي ... تولد)، وحين نواصل قراءة النص نلمس هيمنة طاغية للجمل الفعلية الخبرية، الأمر الذي يدفعنا إلى النظر إلى القصيدة بوصفها نصا سرديا - غنائيا في آن واحد، ومن ثم فأن القراءة السياقية لها ستكون مزدوجة: تتناول الأولى تحليل البنية السردية لها، على وفق قواعد علم السرد، وتتناول الثانية المحاور الدلالية والثنائيات المهيمنة وتتبع تشابكاتها؛ وصولا إلى القراءة التأويلية.

* * *

[330] قمر شيراز: ١٠٩ .

[331] مدخل إلى السيميوطيقا : ٦٨ .

القراءة السياقية

- أ -

يكشف تحليل النموذج العاملي أن الحالة قبل البدئيّة تفيد وجود علاقة اتصال بين فاعل متمثل بالبطل الراوي الذي يعبر عنه ضمير المتكلم، وموضوعه، ويحصل التحويل الأول مع بدء الأحداث فتقوم حالة انفصال بين الفاعل وموضوعه (المرأة - المدينة) نتيجة لسلسلة أحداث المساق الأول:

"أجرح قلبي، أسقي من دمه شعري، .... تولد من شعري امرأة "

وهنا لابد من الإشارة إلى أن النهر وجوهرته والفراشات الحمر تؤدي دور المساعد في هذا التحويل:

"تتألّق جوهرة في قاع النهرالإنساني، تطير فراشات حمر"

غير أن علاقة اتصال بين فاعل ثان هو القمر الشيرازي والموضوع ذاته تنشأ بوساطة اسم الفاعل (حاملة) ، نكشفها العبارات:

" حاملة قمرًاشيرازيًا في سنبلةٍ من ذهب مضفورًا "

بينما يؤدي عسل الغابات و النار الأبدية دور المساعد:

"يتوهج في عينيها عسل الغاباتوحزن النار الأبدية".

ومع المساق الثاني يبدأ تحويل ثان، فتصير المرأة فاعلا والشمس موضوعا، يتصل الفاعل بموضوعه محققا الاكتساب - على وفق كريماس - فينفصل الموضوع عن الفاعل الضد (حبات العرق و الألوان المخبوءة في اللوحات) محققا الانتزاع، ومن المعلوم أن الاكتساب والانتزاع يمنحان النص صفة التوتر والصراع، ومما لا بد من الإشارة إليه

أن الأجنحة والليل يأخذان دور المساعد في هذا التحويل، يتبين ذلك من النص الآتي: "تنبت أجنحة في الليل لها، فتطير، لتوقظ شمسًا نائمة في حبات العرق المتلألئ فوق جبين العاشق، في حزن الألوان المخبوءة في اللوحات ". في المساق الثالث يحصل تحول ثالث، فالمرأة - المدينة تحافظ على دور الفاعل، ولكنها ترتبط بموضوعين: الأول هو (القمر الشيرازي)، والثاني هو البطل الراوي، يتحقق الاكتساب فيحدث الاتصال بالموضوع الثاني، متمثلا بالتعبد فيها، دون أن يرافقه انتزاع فيبقى الموضوع الثاني متصلا بالفاعل، ولنتذكر أن دور المساعد في هذا التحويل يأخذه النوم والقلب والشعر وكلها مضافة إلى الموضوع الثاني، ومعها الليل الذي أخذ دور المساعد على الاتصال بين الفاعل والموضوعين معا :

"امرأة حاملة قمرًا شيرازيًّا، في الليل تطيرتحاصر نومي، تجرح قلبي، تسقي من دمه شعري، أتعبد فيها"

ويتحقق التحول الرابع باتصال المرأة - المدينة - بوصفها فاعلا - بموضوع جديد هو المدن، ويكون الغرق صورة لذلك الاتصال، بينما يؤدي النهر والسحر العسليٍّ دور المساعد على ذلك الاتصال:

" مدنًا غارقة في قاع النهر النابع من عينيها، يتوهج سحر عسليٌّ يقتل

مَنْ يدنو أو يرنو أو يسبح ضد التيار".

في المساق الخامس يأخذ البطل الراوي دور الفاعلية فيرتبط بموضوعين: الأول المرأة- المدينة، والثاني الألوان المخبوءة في اللوحاتْ، الذي كان في التحويل الثاني فاعلا ضدا، أن التحول الخامس يتحقق بانفصال الفاعل عن الموضوع الأول واتصاله بالموضوع الثاني، فيحصل بذلك انتزاع واكتساب في آن واحد، ومن الجدير بالذكر أن الليل والجناح يأخذان دور المساعد، مثلما حصل في التحويل الثاني:

" أتملَّكها، أسكن فيها، أعبدها؛ أصرخ في وجه الليل،

ولكن جناحي يتكسر فوق الألوان المخبوءة في اللوحاتْ "

في المقطع الثاني من النص يواصل البطل الراوي دور الفاعلية فيرتبط بموضوعه السابق المرأة - المدينة، محققا تحويلا سادسا من الانفصال إلى الاتصال، يتجسد ذلك بالسباحة في النهر النابع من عيني المرأة، ويأخذ نهر النار والعسل الناري دور المساعد:

" مجنونًا بالنهر النابع من عينيها

بالعسل الناريِّ المتوهج في نهر النار

أسبح ضد التيار".

ويتأكد ذلك التحول عن طريق جزء من منطوق التحول الخامس:"أتملكها، أسكن فيها أعبدها" ،وتتكرر صورة التحول السادس ذاتها في المقطع السادس بتعديل يبلغ به الاتصال مداه الأقصى بغرق البطل:

" أسبح من غير وصول للشاطئ، أغرق سكرانْ ."

ويحصل التحويل السابع في المقطع السابع، إذ يأخذ البطل الراوي دور الفاعل وتأخذ المرأة دور الموضوع ويأخذ القمر الشيرازي دور الفاعل الضد، فيتحقق الاتصال بين الفاعل وموضوعه من جهة، مستعينا بالأجنحة والليل مساعدا:

" أفرد أجنحتي وأطير إليها في منتصف الليل ..... كوني ..... زادي في هذي الرحلة كوني آخر منفى وطن، أعبده، أسكن فيه وأموتْ " ،

كما يتحقق اتصال آخر بين الفاعل الضد والموضوع من جهة أخرى تأخذ فيه البوّابات الحجرية وأغصان حديقتها دور المساعد فيه:

"تحلم بالقمر الشيرازيِّ الأخضر فوق البوّابات الحجرية يبكي، يتدلّى من أغصان حديقتها ويظلُّ وحيدًا يتعبد فيها "

وهنا لا بد من الانتباه إلى ملاحظتين:

الأولى أن حالتي الاتصال المشار إليهما تمثلان "حالة كيان" في لغة غريماس[332]،أي أن حضور الموضوع والعلاقة لا يتحققان قي الواقع الفعلي، وإنما يكونان قائمين في ذهن الفاعل فقط.

والثانية أن اتصاف الحالتين المذكورتين بأنهما حالتا كيان ومجيئهما بعد حالة الاتصال الواردة في التحويل الخامس، يدلان على وجود تحويل مغيب يتضمن حالة انفصال.

وفي المقطع الثاني عشر يحصل التحويل الثامن فيتحقق الاتصال بين الفاعل وموضوعه متمثلا بالمرأة – المدينة، ويأخذ دور المساعد كل من النار والأجنحة والفجر:

" ونبقي نرحل في الليل إليها محترقين بنار الحزن الأبديَّة ,تنبت
أجنحة في الفجر لنا، فنطير، ولكنا قبل وصول الركب اليها ,نتملَّكها
نسكن فيها"

ولنتذكر أن هذا الاتصال يمثل كسابقيه حالة كيان بدلالة " قبل وصول الركب اليها" لكن ما يلفت الانتباه أن الفاعل هذه المرة أخذ صيغة جماعة المتكلمين بدلا من صيغة المتكلم المفرد، الواردة على امتداد النص.

ويتحقق التحويل التاسع في المقطع ذاته فتحصل حالة انفصال بين الفاعل وموضوعه:

" ونعودْ"

أما التحويل العاشر فقد جاء في المقطع الختامي، بصورة اتصال بين الفاعل متمثلا بالبطل وموضوع جديد متمثلا بالنور، ويأتي الجناح مساعدا في هذا الاتصال:

" وجدوني عند ينابيع النور قتيلاً ... وجناحي مغروسًا في النور "

---

٣٣٢ ينظر : في الخطاب السردي: ٤١ .

لكن تعبيرا كنائيا يومئ إلى اتصال آخر بين الفاعل ذاته والموضوع القديم المرأة – المدينة، فالعبارات :" وفمي بالتوت الأحمر والورد الجبلي الأبيض مصبوغًا " تحيلنا على المقطع السابع من النص والقول: " كوني أيتها المشربة الوجنة بالتوت الأحمر والورد الجبلي الأبيض زادي"

ومن ثم فإن اصطباغ فم البطل بلون التوت ولون الورد كناية عـن تقبيلـه لـوجنتي المرأة، وبذلك فأن الاتصال الذي حصل في التحويل السادس، بحالة كيـان يـصير تحققـه فعليا هنا.

* * *

- ب -

وحين ننتقل إلى مستوى المحاور الدلالية نجد الماء والألفاظ المجاورة له دالا مهيمنا في قصيدة "قمر شيراز" ، مثلما وجدنا في قصيدة "يغير ألوانه البحر"، فنجد ألفاظ المـاء قد استدعت أضدادها من ألفاظ النار والألفاظ المجاورة لها، هكذا تبرز اثنتان وعـشرون لفظة من ألفاظ الماء والألفاظ المجاورة لها، بحسب الجدول رقم١، يقابلهـا تـسعة مـن ألفاظ النار والألفاظ المجاورة لها، ومن بين تلك الألفاظ كان لفظ "النهـر" الـذي تكـرر ست مرات ولفظ النار الذي تكرر خمس مرات، هما الدالان الأكثر هيمنة على القصيدة.

ترتبط مهيمنة الماء بمهيمنة أخرى هي مهيمنة النور التـي حققـت حـضورها في تسعة ألفاظ، واستدعت خمسة من أضدادها ألفاظ الظلمة، ثم ترتبط مـن جهـة ثالثـة بألفاظ تنتمي إلى حقل الارتفاع وأخرى إلى حقل الانخفاض، وتـرتبط مـن جهـة رابعـة بألفاظ تعود إلى حقل الولادة وأخرى إلى حقل الموت.

وحين نبحث عن علاقة المحاور الدلالية بالنموذج العاملي، نجد "النهر" في التحويـل الأول قد اتخذ موقع المساعد على الانفصال متعززا بالفعل "أسقي" مرتبطـا بلفـظ مـن ألفاظ النور "تتألّق" وآخر من ألفاظ الانخفاض "قاع":

" تتألّق جوهرة في قاع النهر "،

أما لفظ النار فقد جاء جزءاً من الدلائل التي اتـصف بهـا الموضـوع، وبعـضا مـن المساعد على تحقيق الاتصال متعززا بالفعل " يتوهج "، ومتصلا بلفظ من ألفاظ النور "قمرًا " المتضمن دلالة العلو، والذي جاء فاعلا ثانيا، وعلى مستوى ألفاظ الموت والميلاد تتقابل لفظة "أجرح" المنتمية إلى حقل الموت مع لفظة تولد المنتمية إلى حقل الولادة.

وفي التحول الثاني يتجسد حقل الماء بلفظة "حبات العرق" التي مثلت دور الفاعـل الضد محققة الانفصال عن الموضوع (الشمس) الدال على النور، بينما يغيب قطب النار، ويبقى ما يدل على الارتفاع (الأجنحة والطيران) والظلام (الليل) مساعدين على الاتصال.

يتجسد قطب الماء في التحول الثالث بفعل مجاور له هو "تسقي"، وقـد جـاء جـزءاً من الدلائل التي اتصفت بها المرأة - المدينة ، لتحقيق فعل الاتصال، ويغيـب قطـب النـار غيابا كليا، أما حقل النور فقد تمثل بالقمر الشيرازي الذي جـاء موضـوعا أولا، تقابلـه كلمة الليل التي أدت وظيفة المساعد على الاتصال، بارتباطها بالفعـل تطـير المنتمـي إلى حقل الارتفاع. بينما ترد لفظتا " نـومي، وتجـرح " المجاورتـان لألفـاظ المـوت دون أن يقابلهما شيء من ألفاظ الولادة،

ويتمثل قطب الماء في التحول الرابع بصورة النهـر الـذي شـكل جـزءاً مـن الفاعـل، ومساعدا على تحقق الاتصال، كما تتعزز هيمنة قطب الماء بعبارتي" يسبح" و "التيار"، بينما يغيب قطب النار غيابا كليا، ومعه يغيب ما ينتمي إلى ثنائية النور والظـلام، بينمـا تبرز من ألفاظ الانخفاض كلمة "قاع" مضافة إلى النهر، دون أن يقابلها لفظ من ألفاظ الارتفاع، وعلى مستوى الموت ترد كلمتا "غارقـة" و "يقتـل"، دون مقابـل مـن ألفـاظ الولادة.

ويغيب من التحويل الخامس قطبا الماء والنار معا، كما يغيب قطب الضوء، ويـبرز قطب الظلام متمثلا بالليل الذي يأخذ دور المساعد على تحقق فعلي الاتصال والانفـصال

معا. كما يغيب قطب الانخفاض، و يبرز قطب الارتفاع متمثلا بالجناح الذي يؤدي دور المساعد على الاتصال، مرتبطا بلفظة "يتكسر" المجاورة لألفاظ الموت، ويغيب قطب الولادة كليا.

ويبرز لأول مرة التقابل بين القطبين (الماء والنار) في تركيب واحد في التحويل السادس حيث يرد النهر مضافا إلى النار، ليكون مساعدا على الاتصال، وقد تأكد بتكرار لفظة النهر، كما تأكد باستعمال الفعل "أسبح" المجاور لألفاظ الماء صورة للاتصال. وتأكد القطب الآخر بمجيء الناري والمتوهج صفتين للعسل.

وإذ يتعطل مسار التحولات في المقاطع الثلاثة اللاحقة، فيتجلى قطب الماء – في المقطع الثالث من النص – بلفظة النهر مرة والأنهار أخرى، مرتبطا بلفظة "طيور" المنتمية إلى حقل الارتفاع، ويخلو من ألفاظ النار، وفي المقطع الرابع ترد لفظة يغتسل مجاورة لألفاظ الماء، وتخلو من ألفاظ النار، ويخلو المقطع الخامس من مهيمنتي الماء والنار وبقية المهيمنات.

وفي المقطع السادس، الذي جاء تكرارا للتحويل السادس تتمثل مهيمنة الماء بألفاظ النهر والسيل والفيضان،في موقع المساعد على الاتصال ومعها لفظة اللهب صورة لألفاظ النار، أما اللفظان المجاوران "أسبح" و"أغرق" فقد جاءا صورتين للاتصال، بينما يرتبط حقل الموت بحقلي الماء والنار معا، هكذا تأتي لفظة " المفترس " المجاورة لحقل الموت صفة للهب، مقابل تضمن لفظة أغرق دلالتي الموت والانخفاض معا إضافة إلى مجاورتها حقل الماء .

ويخلو التحويل السابع من محور الماء – النار ، لكن التقابل بين لفظ الظلام متمثلا بالليل مرتبطا بحقل الطيران ولفظ النور متمثلا بالقمر يتحقق مقترنا بتكرار ما يدل على الموت : (الموتى وأموتُ) و" نائمة " بوصفها مجاورة لحقل الموت.

ويخلو المقطعان الثامن والتاسع من كافة المهيمنات، وفي العاشر ترد لفظة شراعان مجاورة لألفاظ الماء، وقنديلان مجاورة لألفاظ النار، كما ترد لفظة "اغتسلوا " مجاورة لألفاظ الماء، في المقطع الحادي عشر.

وفي التحويل الثامن تغيب ألفاظ الماء ويتحقق حضور النار، وقد تكررت ثلاث مرات، مساعدا على الاتصال، مقترنة بالفعل "يخبو" مرة، وبلفظة الليل مرة أخرى، بينما يرتبط "الفجر" وهو من ألفاظ النور بألفاظ العلو (الطيران والأجنحة)، وتأتي لفظة "محترقين" متضمنة دلالة الموت إضافة إلى انتمائها إلى حقل النار، يقابلها الفعل "تنبت " المتضمن دلالة الولادة.

وإذ تغيب كل المهيمنات في التحويل التاسع، ترد – في العاشر- من ألفاظ الماء لفظة "ينابيع" دون اقتران بلفظ ناري، ويتكرر لفظ "النور" دون الاقتران بشيء من ألفاظ الظلام، ومن ألفاظ الارتفاع ترد لفظة الجبلي صفة للورد، دون أن يقابلها شيء من ألفاظ الانخفاض، ومن ألفاظ الموت ترد لفظة "قتيلا" دون ارتباط بألفاظ الولادة.

* * *

٢

القراءة الوظائفية

الماء – النار

حين نتتبع حركة النهر، الدال الأكثر هيمنة، سنجد فاعليته في ثلاثـة تحـولات: الأول والرابع والسادس، يبرز مقترنا بالنار، في التحول الأول مساعدا على الانفصال الـذي أخـذ صورة الولادة، وفي الرابع متعززا بعبارتي" يسبح" و "التيار"، ليكون جزءاً من الفاعـل، ومساعدا على تحقق الاتصال، الذي أخذ صـورة الغـرق، باعتمـاد صـيغة اسـم الفاعـل "غارقة" وقد غاب عنه القطب المقابل، ويبلغ مداه الأعظم في التحول السادس، حيث يرد مضافا إلى النار، ليكون مساعدا عـلى الاتـصال، وقـد تأكـد بتكـرار لفظـه، كمـا تأكـد باستعمال الفعل "أسبح" المجاور لألفاظ الماء صـورة للاتـصال. ثـم يظهـر في المقـاطع الثلاثة التي تعطل فيها مسار التحولات بلفظ المفـرد مـرة والجمـع أخـرى، ثـم يتكـرر منطوق التحول السابق مؤكدا بلفظين مجاورين له هما السيل والفيضان، ويغيـب عـن بقية التحولات.

وإذ نلتفت إلى القطب المقابل نجد للنار حـضورها في التحـول الأول لتـشارك المـاء في موقع المساعد على الانفصال، وفي التحول السادس إذ ترد صفة للعسل مرة ومضافا إليها النهر مرة أخرى، وقد أخذت موقع المساعد على الاتصال.وفي الثـامن وقـد أخـذت موقـع المساعد على الاتصال أيضا، متكررة ثلاث مرات.

النور – الظلام

يتمثل المصداق الأهم لقطب النور في النص بلفظة القمر وقد تكررت أربع مرات ابتداء بالعنوان، وقد جاءت مضافة إلى "شيراز"، كما جاءت في المرات الثلاث اللاحقة متصفة بالشيرازي، ولنتذكر أن لفظة القمر تتضمن دلالة العلو إضافة إلى دلالتها الأساسية على النور، لقد وقعت في التحويل الأول فاعلا ثانيا محققة الاتصال بالمرأة موضوعا بوساطة اسم الفاعل (حاملة) صورة للاتصال، وجاءت في التحويل الثاني موضوعا أولا متصلا بالمرأة فاعلا بوساطة اسم الفاعل نفسه صورة للاتصال، وجاءت في التحويل السابع فاعلا ضدا متصلة بالمرأة موضوعا بوساطة الفعلين " يتدلّى" و "يتعبد" صورة للاتصال.

ويبقى من ألفاظ النور الأخرى لفظة "الشمس" التي جاءت في التحويل الثاني موضوعا يتصل بالمرأة وينفصل عن الفاعل الضد (حبات العرق و الألوان المخبوءة في اللوحات)، ولفظة "الفجر" التي أخذت موقع المساعد على الاتصال، ولفظة النور التي وردت في التحويل الختامي موضوعا يتصل بالبطل متماهيا بالنهر بإضافة الينابيع إليه.

أما المصداق الأهم لقطب الظلام فيتمثل بالليل، الذي تكرر خمس مرات، يظهر في التحول الثاني والتحول الثالث والتحول الخامس والتحول السابع مساعدا على الاتصال.

الارتفاع – الانخفاض

المصداق الأهم لقطب الارتفاع يتمثل في النص بلفظة الجناح أو الأجنحة إذ تكرر خمس مرات مساعدا على الاتصال.

إن أول ما يواجهنا من ألفاظ العلو الفعل " تطير"، يليه "القمر" وقد جاء فاعلا ثانيا في التحول الأول، كما مر، وفي التحول الثاني تأتي "الشمس" موضوعا، والأجنحة مساعدا ويتكرر الفعل "تطير"، وفي التحويل الخامس يبرز قطب الارتفاع متمثلا

بالجناح الذي يؤدي دور المساعد على الاتصال، وخارج التحـولات تـبرز لفظـة "طيـور" المنتمية إلى حقل الارتفاع - في المقطع الثالث من النص -

أما في التحويل السابع فيتمثل محور الارتفاع بالأجنحة مساعدا والفعل "أطير" ، ثـم بالقمر فاعلا ضدا، وأخيرا بلفظة " الجبلي " التي جاءت صفة للورد.

وفي التحويل الثامن يتجسد الارتفاع بالأجنحة مساعدا وبالطيران، كما يـرد لفـظ الجناح مساعدا في التحويل العاشر مجردا من الطيران.

أما ألفاظ الانخفاض فلا يظهر منها إلا لفظة "قاع" مضافة إلى النهـر في التحويـل الأول، ومن الأفعال المجـاورة لألفـاظ الانخفـاض تظهـر لفظـة "أغـرق" في التحويـل السادس و" يتدلَّ" في التحويل السابع.

الولادة – الموت

تبدأ القصيدة بلفظة "أجرح" المنتمية إلى حقـل المـوت مـسندة إلى ضـمير المـتكلم ، وتتكرر في التحول الثالث مسندة إلى ضمير الغائب المؤنث ومعها لفظة "نومي" المجـاورة لألفاظ الموت، و في التحول الرابع ترد كلمتا"غارقة" و "يقتل"،، وفي التحويـل الخـامس ترد لفظة "يتكسر" المجاورة لألفاظ الموت، وعند تكرار التحويل الـسادس تـأتي لفظتـا "المفترس " و "أغرق" المجاورتان لحقل الموت، وفي التحويل السابع يتكرر مـا يـدل عـلى الموت: (الموتى وأموت) و" نائمة " بوصفها مجاورة لحقل المـوت، وفي التحويـل الثـامن تأتي لفظة "محترقين" متضمنة دلالة الموت، وتأتي في العاشر لفظـة "قتـيلا" خاتمـة لألفاظ هذا المحور الدلالي.

أما ألفاظ الولادة فتأتي في التحويل الأول متجسدة بالفعل "تولد" مـسندا إلى المـرأة، ثم تغيب في التحويلات اللاحقة ولا تظهر إلا في التحويل الثامن متمثلة الفعل "تنبت ".

* * *

القراءة التأويلية

تحيلنا قصيدة قمر "شيراز" على متن مرجعي مهم هو المتن الصوفي ابتداء من العنوان الذي يحيل على "شمس تبريز" اللقب الذي أطلقه جلال الدين الرومي على أستاذه صدر الدين القونوي بوصفه ملهما له[٢٣٣]، كما يحيلنا على طس السراج الذي ابتدأ به الحلاج كتاب الطواسين واصفا الرسول الكريم: " سراج من نور الغيب بدا وعاد، وجاوز السراج وساد، قمر تجلى من بين الأقمار، برجه في فلك الأسرار ..."[٢٣٤]، ويثير التناص القائم بين النص المدروس والمتن الصوفي جملة إشكاليات في مقدمتها الاختلاف النوعي بين الرمز الصوفي بوصفه رمزا مبيتا، والرمز الشعري المنفتح الذي يكتسب دلالته من خلال السياق العام.

لذا فإن البحث سيسعى إلى اتخاذ الرمز الصوفي الموروث منطلقا للقراءة التأويلية للنص من أجل الكشف عن المعنى العميق له، وصولا إلى إدراك درجة الانزياح بين النص الجديد والمتن الموروث، وأثر المتغيرات التاريخية على رؤيا الشاعر المعاصر.

وأول ما يواجهنا من الموروث الصوفي - ونحن نتابع ظهور المرأة دالا مهيمنا على امتداد القصيدة – رمزية المرأة إلى الحب الإلهي، وحين نطل على تحليل النموذج العاملي كما ورد في الوحدة ٢ من هذا البحث وارتباط المرأة بالبطل الراوي، وتناوبهما في احتلال موقعي الفاعل والموضوع على امتداد تحولات هذا النموذج، يحيلنا ذلك على مستوى الموروث الصوفي على ثنائية الإلهي – الإنساني، أو اللاهوت – الناسوت ، كما هي عند

---

[٢٣٣] ينظر : المجالس السبعة : جلال الدين الرومي: ت وتقديم د. عيسى علي القالوب: دمشق –دار الفكر: ٢٠٠٤ :مقدمة المترجم: ٩

[٢٣٤] الطواسين : ٩

الحلاج، ثم تحيلنا تحولات النموذج العاملي بين الاتصال والانفصال على قضية الحلول والاتحاد، لذا فإن الأمر يتطلب إطلالة سريعة على هذه الموروثات قبل الخوض في عملية التأويل:

١: تقوم الرؤيا الصوفية على أن " الحب هو الذي أخرج الكون من العدم كما هو عند الحلاج"[٢٣٥]، ومن ثم فإن الحب تعبير عن وفاء الروح لخالقها، لكن الجسد الذي سجن عاطفة الحب حبس في الأرواح شوقها إلى النبع الذي فاضت منه، فكان المتصوفة يعبرون عن معاناتهم في انفصال أرواحهم عن باريها[٢٣٦]، وبالحب يتحقق التجلي الإلهي، فيطل الجوهر الأنثوي وتبرز المرأة رمزا لله[٢٣٧].

٢ اللاهوت – الناسوت: وخلاصتها القول بحلول اللاهوت في الناسوت، أي وجود روح ناطقة غير مخلوقة تتحد مع روح الزاهد المخلوقة، فيصبح بموجبها الولي الدليل الذاتي الحي على الله[٢٣٨]، وتلك فكرة قالها الحلاج، وأضاف أن الله سيحكم بين الناس بصورته الناسوتية وأنه قبل إيجاده الخلق ظهر في صورة الإنسان[٢٣٩].

٣ قضية الحلول والاتحاد:وخلاصتها عند الحلاج القول بوحدة الشهود، أي شهود الله لذاته في قلب عبده، الذي يؤدي إلى اتحاد الله بعبده، اتحاد عشق ومحبة وليس اتحادا ماديا كما فهم من قبل بعض الناس[٢٤٠]، وطريقة الوصول إلى هذا الاتحاد – كما يبينها الاصطخري – أن من هذب نفسه بالطاعة والعمل الصالح ... " ارتقى بها إلى مقام

---

[٢٣٥] الشعر الصوفي : د.عدنان حسين العوادي: بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة :١٩٧٩ : ١٧٨ .

[٢٣٦] ينظر :: المصدر نفسه: ١٨١ .

[٢٣٧] ينظر : الرمز الشعري عند الصوفية:د. عاطف جودة نصر: ط٣ : دار الأندلس – بيروت : ١٩٨٣ : ١٤٢ – ١٤٣ .

[٢٣٨] ينظر دائرة المعارف الإسلامية: المجلد ١٥ : جماعة من المستشرقين بإشراف الاتحاد الدولي للمجامع العلمية: (النسخة العربية) : ٣٥٥.

[٢٣٩] الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري (ج ٢) : الاستاذ آدم متز: ت :محمد عبد الهادي أبو ريده: بيروت – دار الكتاب العربي : ٦١ .

[٢٤٠] ينظر دائرة المعارف الإسلامية: المجلد ١٥ : ٣٦٣ – ٣٦٤ .

المقربين؛ ثم لا يزال يتنـزل في درج المصفاة، حتى يصفو عن البشرية طبعه، فإذا لم يبق فيه من البشرية نصيب، حل فيه روح الله، الذي كان منه عيسى بن مريم، فيصير مطاعا فلا يريد شيئا إلا كان"[٢٤١]، وقد تطورت هذه الفكرة عند ابن عربي، فصار الاتحاد يعني أن يفيض اللاهوت من الله على روح الانسان"[٢٤٢]، وهذا الأمر يتطلب تصفية النفس التي تهيئها للاتحاد مع الحقيقة الإلهية، بسلوك ثلاثة مقامات أساسية: مقام الطالب ومقام السالك ومقام المريد"[٢٤٣].

وحين نعود إلى " قمر شيراز" يحيلنا استهلال القصيدة على الآية الكريمة: " اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ " (النور ٣٥)، فالقلب يعني – في معجم اللغة الصوفية - جوهرا نورانيا مجردا يتوسط بين الروح والنفس الناطقة، وقد مثله القرآن بالزجاجة والكوكب الدري والروح بالمصباح[٢٤٤]، في الآية الكريمة، لكن لفظة "الدم" تمنح القلب صفة مادية، بها يتحقق الازدواج الدلالي بين المادي والروحي داخل الذات الإنسانية.

بينما يحيل (الشعر) على الكلمة أو اللوغوس كما هي عند ابن عربي، ومن المعلوم أن مذهب محي الدين بن عربي يقوم على نظرية الكلمة المرتبط بواحدية الوجود، إذ يعدها تصورا للعالم، وإنها حقيقة الحقائق ومبدأ خلق العالم، ومن ثم فهي مظهر خفي للألوهية، وعنها يصدر العالم، وهي مستودع الأسرار والنماذج العليا الثابتة لعالم

---

[٢٤١] الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري (ج ٢): ٦٢ – ٦٣ .

[٢٤٢] الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري (ج ٢): ٦٢ – ٦٣ .

[٢٤٣] ينظر : تراث الإسلام ٢ : د . حسن نافعة وكليفورد بوزوورث: ت : د. حسين مؤنس: الكويت عالم المعرفة: ١٩٩٠ : ٦١.

[٢٤٤] اصطلاحات الصوفية: كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: تحقيق وتعليق الدكتور محمد كمال ابراهيم جعفر: ط٢ : قم: ١٣٧٠ه : ١٤٥ .

التغير، وهي الله كما يكشف عن نفسه في صورة الـنفس الكليـة، وفي الإنـسان الكامـل تتمثل الكلمة الجامعة[245].

إن هذا الارتباط بين القلب ودمه والشعر صـورة للارتبـاط بـين المـادي والروحـي، الناسوت واللاهوت، ومن التقائهما تنبثق ظواهر جديدة، فـ " تتألَّق جوهرة في قاع النهر الإنساني" ، الجوهرة وما تتضمنه من دلالة على النفس الكلية[246] أو الروح الأعظـم، و"النهر الإنساني" ودلالته على الجسد وارتباطه بعالم الـبرزخ الـذي تـومئ لـه لفظـة "قاع"، والذي يعبـِّر به، وفق المعجم الصوفي، عن الحاجز بين الأجـسام الكثيفـة وعـالم الأرواح المجردة[247]، يتحقق تجلي هذه النفس الكلية نتيجة التقاء الدم بالشعر، لكن ذلـك التجلي لا يتحقق إلا في أعماق الجسد الإنساني، كما " تطير فراشات حمر" بما تتضمنه الفراشة من دلالة على روح المتصوف التائقة إلى الاتحاد بالله، وما يحيله فعـل الطـيران على العلو نحو الذات الإلهية، لتؤدي هذه الأفعال إلى الفعل الأهم وهو ولادة المرأة: " تولـد من شعري امرأة "، بكل ما تحمله المرأة من دلالة على الذات الإلهية.

لكأنَّ آليات القصيدة تشتغل وفقا لقانون وحدة الأضداد وصراعها ، فيتمخض عـن لقاء الضدين (الدم النازف من القلب والشعر، أو المـادي والروحـي) المحـصلة النهائيـة (المرأة) التي تحمل نقيضها منذ ولادتها "حاملة قمراً شيرازيًا "، لتعيـدنا مـن جديـد إلى ثنائية اللاهوت – الناسوت، وهنا يجدر بنا التوقف عند الصيغة الصرفية لكل من الأداتين اللتين تحقق بوساطتهما الاتصال والانفصال على مستوى النموذج العاملي، فالانفـصال تحقق بصيغة الفعل المضارع (تولد) بينما تحقق الاتصال بصيغة اسم الفاعل (حاملة)، وقد كان النحاة الكوفيون يـسمون اســم الفاعـل بالفعـل الـدائم لتـضمنه الديمومـة

---

[245] ينظر: تراث الإسلام : ٢ : ٦٦ – ٦٧ .

[246] ينظر: اصطلاحات الصوفية:: جيث ورد أن كلا من الزمردة والياقوتة والدرة تحيل على النفس الكلية.

[247] ينظر : المكان نفسه:

الزمانية، من هنا ندرك أن انفصال الفاعل الأول عن موضوعه انفصال آني، أما اتصال الفاعل الثاني بذات الموضوع فهو اتصال أبدي.

كما يقودنا ارتباط النهر بالفاعل وارتباط النار بالموضوع، إلى العودة إلى فكرتي الماء والنار وما تتضمنه من دلالات أسطورية قديمة، يقول باشلار عن النار "هي المبدأ المذكر الذي يكسب المادة المؤنثة شكلها وهذه المادة المؤنثة هي الماء"[٢٤٨].

أما في المدونة الصوفية، فإن الذات الإلهية تتجلى بصفتها الأنثوية دائما، في مقابل الصفة الذكورية التي يتميز بها عشق المتصوف، لكن البياتي يقلب الأمر فيمنح البطل الراوي علامة أنثوية من خلال اقترانه بالماء، كما يمنح المرأة التي تومئ إلى الذات الإلهية علامة ذكورية وهي النار، وتلك أول مظاهر الانزياح عن المتن الصوفي.

وإذ نعود إلى التحويل الأول نجد الفاعل الثاني هو القمر وقد ارتبط بعلاقة اتصال بالموضوع، فماذا يعني ذلك القمر؟ لعل الصورة التي رسمها الشاعر له "قمراً شيرازيًا في سنبلةٍ من ذهب مضفوراً " وما تضمنته من ذكر للذهب تعيدنا إلى غايو مارت الإنسان الكوني الأول، في الميثولوجيا الفارسية الذي من روحه جاء الذهب[٢٤٩]، هكذا يفلت النص من أدائه الصوفي ليعود إلى الأداء الأسطوري القديم، وتتعزز الإحالة على الأسطورة الفارسية باقتران الصورة بالمدينة الفارسية شيراز، ولكن لماذا يأخذ الذهب[٢٤٩] شكل السنبلة؟

إن فكرة الإنسان الكوني الأول في الأساطير القديمة قد تمثل نموذجا بدئيا تحول عند الصوفية إلى الإنسان الكامل، فلا بد من التوقف عند هذين الموضوعين قليلا:

تذكر الميثولوجيا الفارسية أن غايو مارت "شخص هائل ينبعث منه الضوء، حين مات انبثقت كل أنواع المعادن من جسده، ومن روحه جاء الذهب، سقط منيه على

---

[٢٤٨] النار في التحليل النفسي : باستون باشلار:ت نهاد خياط:: بيروت : ١٩٨٤ " ط١ : ٤٩.

[٢٤٩] ينظر: الانسان ورموزه:٢٨٩ .

الأرض، ومنه جاء الزوج البشري الأول"[٢٥٠] ولدى الأمم الأخرى نماذج مـن هـذا الإنـسان الكوني يذكر من بينها هندرسن الصورة اليهودية لآدم، ومثلـه بوروشـا في الميثولوجيـا الهندية و بان كو الصيني وأمثلة عديدة أخرى[٢٥١]، ويجد هندرسن - استنادا إلى غوستاف يونغ – أن الإنسان الكوني هو تشخيص رمزي للذات، وبتعبير آخر هـو النـواة الأعمـق للنفس، أو هو صورة نفسية داخلية تعود بالفرد إلى عالمـه الـداخلي النفـسي، ويـضيف هندرسن أن صورة هذا الإنسان الكوني حاضرة في عقول البـشر بوصـفها هـدفا للـسر الأساسي في حياتنا، وهو البداية والهدف النهائي لكل الحياة، ولأنـه يمثـل مـا هـو كـلي وكامل، فإنه يعد كائنا خنثيا[٢٥٢].

أما الإنسان الكامل كما يقدمه ابن عربي – مـصداقا للـرأي الـصوفي- "هـو الـذي تتمثل فيه الكلمة الجامعة، وعلم الله بذاته يصل إلى ذروته في الإنسان الكامـل، وفي هـذا الإنسان يتحقق الغرض من الخلق .... والكلمة في صورة الإنـسان الكامـل هـي أصـدق التجليات الإلهية"[٢٥٣]وهو المرآة التي تـتجلى فيهـا أوجـه الكمـال الإلهيـة، ولنتـذكر أن المتصوفة يطلقون فكرة الإنسان – الحيوان على الإنسان الذي يعتمد على حواسه وعقله الفاعل (المسؤول عن الاستدلال العقلي) بوصفها أدوات للمعرفة، ويدعو إلى اعتماد العقل المنفعل الذي منحه الله القـدرة عـلى «*القبـول* لمـا يعطيـه الحـق، ولمـا تعطيـه القـوة المفكِّرة»[٢٥٤]، ومن ثم إلى التوجه نحو النور الذي تبثه الذات الإلهية، بسلوك يقطع خلالـه مراحل معينة يطلق عليها المقامات، وحين يصل إلى نهايـة الطريـق يتحقـق لـه الفنـاء

---

[٢٥٠] الانسان ورموزه:٢٨٩ .

[٢٥١] ينظر: الانسان ورموزه: ٢٨٥ - ٢٩٠ .

[٢٥٢]ينظر: الانسان ورموزه: :٢٨٠ – ٢٩٠ .

[٢٥٣]تراث الإسلام : ٣ : ٦٧ .

[٢٥٤]الفتوحات المكية: تحقيق عثمان يحيى: القاهرة: ١٩٨٥: ٢: ٣١٩

تتماهى الشمس بالجوهرة: "لتوقظ شمسًا"، وتتماهى "حبات العرق المتلألــئ" بــالنهر الإنساني، هكذا تترسخ أنوثة الماء لتصير الرحم الإنساني المــادي الــذي يحتــضن الــروح الأعظم، لكن التطابق بين الحالين لا يأخــذ مــداه الأكمــل، حيــث يكمــن الاخــتلاف بــين الصيغتين الصرفيتين للفعلين "تتــألق " و"تــوقظ"، فــالجوهرة في الحالــة الأولى تتــألق بذاتها، أما في الثانية فإن الشمس تتعرض للإيقاظ بأمر المرأة، كما لا يأخذ التطابق مداه الأكمل، لأن الراوي في الحالة الأولى جاء متمثلا بضمير المتكلم، أمــا في الثانيــة فقــد ظــل مختبئا خلف وجه العاشق المتلألئ بحبات العرق.

يتناص هذا المنطوق مع أبيات ثلاثة للحلاج:

طلعت شمس من أحب بليل

فاستنارت فما لها من غروب

إن شمس النهار تغرب بالليـ

ـل،وشمس القلوب ليس{تغيب}[٢٥٧]

من أحب الحبيب طار إلــي

اســتباقا إلى لقاء الحبيب[٢٥٨]

فيشترك معها في ثلاث علامات هي: الــشمس والليــل والطــيران، لكنــه يفارقهــا في موضعين: أولهما: أن الشمس تشكل علامة على الــذات الإلهيــة بينمــا جــاءت في الــنص المدروس علامة على النفس الكلية كما مرّ، وثانيهما أن الطيران فعــل يمارســه العاشــق للوصول إلى المعشوق، وفي النص كان المعشوق يقوم بالطيران للاتصال بالعاشق، ويتأكد المعنى الذي ذكره الحلاج عند جلال الدين الرومي بقوله:

---

[٢٥٧] كذا وردت في الديوان.

[٢٥٨] ديوان الحلاج : صنعة الدكتور كامل مصطفى الشيبي: بغداد : ١٩٧٤ : ٣٢ .

"فيا لطيب ذلك اليوم" الذي فيه أطير حتى باب الحبيب، على أمل أن أخفق بجناحي حتى عتبات ذلك الحي"[259]

المرأة التي انتزعت من البطل الراوي موقع الفاعل على مستوى النموذج العاملي، تمتد فاعليتها إلى المستوى التركيبي فـ " تجرح قلبي، تسقي من دمه شعري "، فينبثق عن ذلك ظهور نهر إلهي (ما دام نابعا من عينيها) يجري في مقابل "النهر الإنساني"، وإذا صار النهر الأول رحما للروح الأعظم، فإن النهر الجديد يصير مستقرا للمدن الغارقة " فأرى مدنًا غارقة في قاع النهر النابع من عينيها " ، هنا تتحقق الإحالة على أسطورة التكوين البابلية ، فقد ورد في إينوما إليش (حينما في العلا) أن مردوخ بعد أن صرع تيامة وشقها نصفين ...

"عمد إلى رأسها فصنع منه تلالا

وفجر في أعماقها مياها

فاندفع من عينيها نهرا دجلة والفرات"[260]

وبهذا تترسخ الفكرة التي توصلنا إليها عن انشطار رؤيا الشاعر بين الصوفية والأسطورية البدائية، قد تكون هذه الصورة غريبة على المدونة الصوفية، الأمر الذي يتطلب تأجيل الخوض في تأويلها إلى حين.

لكن مما ينبغي الالتفات إليه، التماهي القائم بين المرأة والمدينة، والذي تكشف عنه العبارات: " أتعبد فيها " و " أسكن فيها " و" أسكن فيها " ثانية، و " يتعبد فيها "و "نسكن فيها " ، فيعيدنا ذلك ثانية إلى تيامة في "إينوما إليش"، أليست الأرض التي نسكنها ونتعبد فيها هي بعض من جسد تيامة؟؟

ويعاود النهر الإلهي حضوره في النص، ولكنه يأتي متحدا بالنار هذه المرة:

[259] مختارات من الشعر الفارسي : جمع وترجمة: د. محمد غنيمي هلال: الدار القومية للطباعة والنشر : القاهرة : ١٩٦٥ :٢٠٤.

[260] مغامرة العقل الأولى: فراس السواح:بيروت دار الكلمة: ١٩٨١ :٦٣ .

" مجنونًا بالنهر النابع من عينيهابالعسل الناريِّ المتوهج في نهر النار"

ترى .. أتكون صورة "نهر النار" تعبيرا عن نموذج الكائن الخنثي الذي يجمع الذكورة والأنوثة؟

أم هي تعبير عن وحدة الوجود، المبدأ الذي يوحد بين كل المتناقضات؟ ترى .. أيكون "نهر النار" أصل الوجود؟

يحيلنا السؤال الأخير على دراستنا الموسومة بـ " التحريف الأسطوري في ويبقى لنا البحر"، حيث توصلنا إلى أن القصيدة المذكورة (لنازك الملائكة) قد جعلت من البحر جوهر الوجود وأصله الأول، بينما جعلت فلسفة هرقليطس من النار أصلا للوجود وكل ما نراه هو تحولات لتلك النار الأولى، والآن وإذ يأتي النهر مضافا إلى النار نابعا من عيني المرأة، فهو صورة جديدة لذلك الوجود، تتداخل فيها الرؤيا العلمية المادية لهرقليطس بالرؤيا الأسطورية البدائية، ولكن ما مدى اقترابها من الرؤية الصوفية للوجود؟

الوجود – عند محي الدين بن عربي – هو " الطاقة الكونية الحية التي تُواصِل الفيض أو الإبداع المعروف بالتكوين عبر سيرورة ظهورات وتجلِّيات ذاتية أونطولوجية تدريجية تنكشف في بنية تراتبية هرمية لكلِّ أشكال الوجود أو الكينونة، بدءًا بالصور الميتافيزيائية وانتهاءً بالعالم المادي."[٢٦١]

فلما كان العالم المادي آخر تلك التجليات، كان بالنسبة للشاعر نقطة الابتداء، والمنطلق الأول لرحلته في عالم الكشف من أجل الوصول إلى الينبوع الأول، فكان لزاما عليه أن (يسبح ضد التيار) وأن يبدأ رحلته بالنهر الإنساني (رمز الجسد الإنساني) كما مرّ: (أبدؤه بطيور الحبِّ وبالنهر الذهبيِّ الأشجار) وأن تكون رحلته لانهائية (أسبح من غير وصول للشاطئ)، تؤدي به إلى غيبة عميقة داخل النفس (أغرق سكرانْ).

---

[٢٦١] ندره اليازجي : العربي الحكيم محيي الدين بن عربي :

الخطوة الجديدة في هذه الرحلة تتمثل في الانتقال من السباحة في النهر إلى الطيران (أُفرد أجنحتي وأطير إليها)، أي تجاوز نقطة البدء والانتقال من المادي إلى الروحي، ذلك نموذج لما يسميه المتصوفة بالمعراج الصوفي الذي حققه دخول الراوي في غيبوبة السكر[٢٦٢]، لكن الليل مازال ظرفا لتلك الأحداث (في منتصف الليل) حاملا دلالته على البرازخ المظلمة، تقاسمه تلك الدلالة (البوَّابات الحجرية) على مستوى الفاعل الضد، هكذا يقترن الزمان (الليل) بالمكان (البوَّابات الحجرية) ومعه يقترن العلو متمثلا بالطيران بالدنو متمثلا بالتدلي (يتدلَّى من أغصان حديقتها) ، تعيدنا هذه التقابلات ثانية إلى ثنائية اللاهوت – الناسوت وثنائية الإنسان الحيوان – الإنسان الكامل. ما دامت الرحلة لم تصل إلى محطتها الأخيرة.

وحين ننتقل إلى التحويل الثامن يحصل تغييران مهمان : أولهما غياب الفاعل الضد أو القمر الشيرازي الذي يواصل غيابه حتى نهاية النص، وثانيهما تحول الضمير المعبر عن البطل الراوي من صيغة الأفراد إلى صيغة الجمع (ونبقي نرحل)، ولعل التحول الأخير يفتح نافذة على متفاعل نصي مهم، فيحيلنا على حكاية شعرية للشاعر الفارسي فريد الدين العطار بعنوان "منطق الطير"[٢٦٣]، خلاصتها أن معاشر الطيور خاضت رحلة قطعت فيها سبعة أودية، تروم الوصول إلى السيمرغ (الله)، فلم يبق منها خلال الرحلة إلا ثلاثون طائرا، ويسهب العطار في وصف عذاب الطيور في تلك الرحلة على مدى عدة صفحات[٢٦٤]، بينما يلخص شاعر "قمر شيراز" رحلته في سطر واحد: (حياتي كانت في الأرض غيابًا وحضوراً تملؤه الوحشة والترحال وأشباح الموتى)، وحين وصلت الطير

---

[٢٦٢] يذكر شريف هزاع شريف أن" السكر أول درجات الإرسال /الانفعال، وهذه الحالة تؤدي إلى درجة اعلى من الذوق تسمى (المعراج الصوفي) " : استراتيجية التأويل في الخطاب الصوفي عند الحلاج: شريف هزاع شريف.

[٢٦٣] ينظر: مختارات من الشعر الفارسي: ترجمة وتقديم د.محمد غنيمي هلال: القاهرة: ١٩٦٥ : ٣٨٣- هزاع الشريف.

[٢٦٤] المصدر نفسه : ٤٠٤ – ٤٠٦ .

إلى الحضرة المنشودة وهي على درجة عظيمة من التعب، طلع عليها نقيب العزة وسألها عن غايتها فأجابته بأنها تروم لقاء السيمرغ (الله)، فـرفض طلبهـا ووبخهـا وأمرهـا قائلا : "عودي أيتها الشرذمة الحقيرة"[٣٦٥]، لكنهـا أصرت عـلى لقـاء الـسيمرغ، وظلـت تستعطف حاجب اللطف بكلام طويل حتى لان وفتح لها الحجب، وأحلّهـا فـوق سريـر العزة الإلهية، ووضع أمامها رقعة مكتوبة ... وحين قرأنها تبين لهـنّ أن كـل مـا فعلـن منقوش على تلك الرقعة، فأصابهن الاضطراب والخجل، وصارت أرواحهن إثمـدا، وحـين تطهرت من كل شيء وجدت أرواحها من نور الحضرة الإلهية ... "وبرزت أمامها شمس القربى، فولّت وجوهها شطر ذلك الضياء، ومن انعكاس وجـوه الثلاثـين طـائرا (الـسي مرغ)[٣٦٦] رأوا وجه سيمرغ العالم" ... " رأت أنفسها هي السيمرغ (الله) تمامـا إذ كـان السيمرغ (الله) دوما هو ذات أنفسها الثلاثين (سي مرغ) "[٣٦٧].

وحين نعود إلى "قمر شيراز" نجـد أن الاتـصال بـين الفاعـل وموضـوعه يتحقـق في التحويل الثامن متمثلا بحالة كيان - كما مر- أي أن الراوي يتصل بالمرأة على مـستوى الحلم فقط فهو يمتلكها ويسكن فيها قبل أن يصل إليها: (لكنا قبل وصول الركب اليها نتملّكها نسكن فيها)، خلافا لما حصل في النص المناص، إذ كان وصول الطير إلى الحضرة المنشودة قد تم على مستوى الواقع، وذلك أول اختلاف بين النص والنص المناص.

ويأتي التحويل التاسع في قمر شيراز المتمثـل بعبـارة (ونعـود) كاشـفا عـن وجـه الاختلاف الثاني، إذ أن الطير بعد تعرضها للطرد لا تعود أدراجهـا، بـل تـصر عـلى لقـاء السيمرغ، وتستعطف حاجـب اللطـف، وبهـذا الإصرار والاسـتعطاف يتحقـق المـسوغ المنطقي لاتحاد الطير بالسيمرغ، خلافا لما وجدناه في "قمر شـيراز"، إذ أن الانتقـال مـن

[٣٦٥] المصدر نفسه : ٤٠٨ .

[٣٦٦] سي مرغ تعني بالفارسية ثلاثين طائرا.

[٣٦٧] ينظر : مختارات من الشعر الفارسي: ٤٠٨ – ٤١١ .

التحويل التاسع إلى التحويل العاشر قد تحقق دون أدنى مسوغ منطقي؛ بل أننا نلمس فجوة كبيرة بين التحويلين، وذلك هو وجه الاختلاف الثالث.

وفي الوقت الذي تجد الطير أنفسها – في النص المناص- قد اتحدت بالسيمرغ (رأت أنفسها هي السيمرغ (الله) تماما)، لا يكتشف الراوي – في قمر شيراز – هذه النتيجة، وإنما يكتشفها الآخرون بدلالة عبارة (وجدوني)، وذلك هو وجه الاختلاف الرابع.

وأخيرا يعبر النص المناص عن اتحاد الطير بالسيمرغ تعبيرا صريحا مباشرا، بينما يتحقق التعبير عن تلك الفكرة – في قمر شيراز – باعتماد التلميح الكنائي المعقد : "وجدوني عند ينابيع النور قتيلاً، وفمي بالتوت الأحمر والورد الجبلي الأبيض مصبوغاً وجناحي مغروساً في النورْ" بحيث لا يدرك المعنى إلا بعد إعمال الذهن والعودة إلى مراجعة النص والوقوف عند المقطع السابع مليا " كوني أيتها المشربة الوجنة بالتوت الأحمر والورد الجبلي الأبيض. زادي " وذلك هو وجه الاختلاف الخامس.

* * *

٤

جريا وراء جولدمان في دراسة العمل الأدبي بوصفه بنية متولدة، ينبغي الانطلاق من العمل الأدبي إلى التاريخ، ثم العودة من التاريخ إلى العمل بما يشبه حركة المكوك[٢٦٨]، لذا سنعود إلى حقبتين من التاريخ: المرحلة التي أفرزت المتن الصوفي، والمرحلة التي أفرزت "قمر شيراز".

---

[٢٦٨] عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان جولدمان: د. جابر عصفور: مجلة فصول: العدد ٦٨ :شتاء وربيه ٢٠٠٦ : ٣٧ .

أما عن المرحلة الأولى فيصدق القول أن القرن الثالث الهجري قد شهد قيام حركـات فكرية وثورات مسلحة ذات منحى اجتماعي طبقي، من بينهـا ثـورة بابـك الخرمـي في شرق الدولة الإسلامية وثورتا الزطّ والزنج في جنوب العراق، ثم انطلاق حركة القرامطـة من الكوفة بما تحمله من بعد فكـري وممارسـات مـسلحة تهـدد مـصالح الطبقـات الحاكمة بخطر شديد، و تعمل على إقامة المجتمع اللاطبقي، وقد تحقـق لتلـك الحركـة إقامة جانب من هـذه الطموحـات في المنـاطق التـي سـيطرت عليهـا في شرق الجزيـرة العربية، في هذه الظروف التاريخية ظهر الحلاج في بغداد برؤيـاه الـصوفية التـي أشـار البحث إلى جوانب منها فالتفّت حوله جمـوع غفـيرة مـن الفقـراء، لتجـد فيـه المنقـذ والمخلص.

أما عن المرحلة الثانية فقد شهد القرن التاسع عـشر المـيلادي انعطافـة تاريخيـة كبيرة على كل المستويات، ما يعنينا منها انتقال المجتمع من مرحلة الإقطـاع إلى مرحلـة الرأسمالية، ومن ثم تحول الرأسمالية إلى طور الإمبريالية في الربع الأخير من ذلك القرن، وقد ظهرت - نتيجة لهذه المتغيرات - المادية التاريخية بوصفها فلـسفة علميـة ثوريـة، تشارك حركة القرامطة المار ذكرها في بعض الجوانب، وقد التفـّت حولها جموع غفـيرة من الشغيلة، وكانت سلاحا نظريا بأيديهم حققوا بوساطته انتفاضات مـسلحة كبـيرة من بينها كومونة باريس ١٨٧٠ وثورة ١٩٠٥ في روسيا، وأخيرا ثورة أكتوبر ١٩١٧، وكان أن انتقل هذا الفكر إلى البلدان العربية في القرن العشرين، وبلـغ أوج انتـشاره في أعقـاب الحرب العالمية الثانية، ومع بدايات العقد الستيني بـدأ العـد التنـازلي بانتهـاج سياسـة التعايش السلمي، والدعوة إلى طريق التطور اللارأسمالي على مستوى العالم الثالث، ومن ثم اتجاه الرأسمالية إلى طور النظام العالمي الجديد في الربع الأخير من القرن العشرين.

كان البياتي واحدا من الشبيبة المثقفة التي اعتنقت هذا الفكـر، في أعقـاب الحـرب الثانية فقاده ذلك إلى التخلي عن اتجاهه الرومانسي في الشعر الـذي جـسدته مجموعتـه

الشعرية الأولى "ملائكة وشياطين"، واعتماد الواقعية الانتقادية ثم الواقعية الاشتراكية، التي تجسدت في مجموعاته الشعرية اللاحقة "أباريق مهشمة" و"المجد للأطفال والزيتون" و"عشرون قصيدة من برلين" و"كلمات لا تموت" و"النار والكلمات" و"سفر الفقر والثورة" ، لكن الوقائع التاريخية التي حصلت خلال العقد الستيني وما بعده قد تركت آثارها السلبية على جيل البياتي، وقد لمسنا جانبا من هذه الآثار في دراستنا لقصيدة "إعترافات عام ١٩٦١" لبلند الحيدري، إن كلا الشاعرين ينتميان إلى شريحة اجتماعية واحدة مثلت الذات المنتجة للنصين كليهما، ولكن نص بلند قد سبق نص البياتي بأكثر من عقد من الزمان، وبذلك فإن الاختلاف بين البنيات الدالة في كلا النصين يعبر عن المتغيرات التي حصلت لتلك الشريحة في رؤيتها للعالم خلال عقد من الزمان، فما هي البنيات الدالة في "قمر شيراز" ؟

نستطيع القول أن نص قمر شيراز جاء حاملا لثلاث مقولات أساسية هي: الله، الإنسان، اليوتوبيا القادمة في الآتي من الأيام، وهو بذلك يشارك المتن الصوفي في هذه المقولات، ولكنه يخالفها في طبيعة العلاقات القائمة بينها، تنعقد المقولة الثانية على البطل الراوي مرموزا له بضمير المتكلم، وتنعقد المقولتان الأولى والثالثة على المرأة كما بيّنت ذلك القراءة التأويلية. من هذه المقولات تتشكل رؤية العالم لدى البياتي.

لابد أن نشير إلى أن رؤية العالم في قصيدة قمر شيراز قد لمسنا صورتها الجنينية في قصيدة بلند بوصفها مقولة ضمن عدد من المقولات " قد تصلب كل صباح حلاجا في صدري"[٢٦٩].

وإذا ما جعلنا من "منطق الطير" مصداقا على المتن الصوفي سنجده حاويا على المقولات الثلاث ذاتها، إذ تنعقد المقولة الثانية على الطير وتنعقد المقولتان الأولى والثالثة

---

[٢٦٩] أغاني الحارس المتعب : ٨٦ .

على السيمرغ. ولكن البحث قد أشار إلى خمسة أوجه للاختلاف بين النصين، يتطلب تحليلها العودة إلى المهادين التاريخيين، وهنا يتطلب الأمر الانتباه إلى نقطتين:

الأولى: إن التصوف يشكل امتدادا متواصلا لحاضنته الفكرية (الإسلام) فمن المعروف أن جذوره تعود إلى الزهاد الأوائل في الإسلام : علي بن أبي طالب وسلمان الفارسي وأبي ذر الغفاري ... وإلى الأجيال اللاحقة من التابعين وتابعي التابعين[٣٧٠]، وقد نما نموا طبيعيا خلال قرنين من الزمان حتى وصل مرحلة النضج مع بدايات القرن الثالث ثم استقر كمدرسة فكرية لها معالمها الواضحة خلال القرون اللاحقة، دون ان تنقطع مشيمته عن رحمه الأول، أما صوفية البياتي فهي انتقالة مفاجئة من حاضنة مادية صرف إلى واقع فكري آخر مختلف كل الاختلاف عن تلك الحاضنة.

والثانية: أن الحركة الصوفية لم تكن في تكوينها الفكري وممارساتها العملية جزءاً من الحركة الثورية المشار إليها، وإنما كان مسارها مستقلا فكريا وعمليا، وإن كان انطلاقها من نفس الحاضنة الاجتماعية، أما البياتي والشريحة التي ينتمي إليها، فهو جزء من الحركة الثورية، وإن نتاجه الشعري الأخير يشكل تحولا نحو الاتجاه الصوفي، فما مقدار القطيعة مع اتجاهه الأول.

استنادا إلى هاتين النقطتين يمكن أن نفسر الاختلافات القائمة بين النصين، فالوصول إلى اليوتوبيا عند البياتي كان مجرد حلم غير قابل للتحقيق، تعبيرا عن خيبة أمل فرضها الواقع السياسي عبر تراجعات متواصلة على مدى نصف قرن من الزمان، انتهت بوقوف العالم على عتبة النظام العالمي الجديد، الصورة الضد لليوتوبيا المحلوم بها، أما في "منطق الطير" فقد كان الوصول إلى اليوتوبيا إيمانا يقينيا تراكم عبر مئات السنين، ذلك هو تفسير الاختلاف الأول، ومن المنطلق نفسه نفسر الاختلاف الثاني،

---

[٣٧٠] ينظر : الصلة بين التصوف والتشيع: د. كامل مصطفى الشيبي: دار المعارف بمصر ط٢ :١٩٦٩ : ٣٣٩ - ٣٧٩ .

فالإيمان اليقيني جعل من المعوقات عوارض وقتية زائلة لا تعيق المريد عـن الوصـول إلى هدفه الأسمى، أما مع تجربة البياتي فإن المعوقات التي وقفت في طريـق التحـول نحـو الاشتراكية قد منح الشريحة المنتجة للنص أحساسا باليأس، ومن ثـم الـسير في طريـق الردة التي انتهت ببيروسترويكا كروباشوف، وقد جاءت عبارة " ونعود" استباقا لها.

لكن الإيمان بالحتمية التاريخية بالـصورة التـي رسـمها التفـسير المـادي الجـدلي للتاريخ قد بقيت تواصل اشتغالها عند البياتي على الرغم من اهتزاز الصورة، وعلى الرغم من اليأس الذي جرت الإشارة إليه آنفا، فكان حصول التحويل العاشر، الذي شكل وجـه الاختلاف الثالث مع النص المناص.

ونتيجة لهذا الاصطراع القائم في الذات المنتجة لنص "قمر شـيراز" حـصل اكتـشاف التحويل العاشر بصيغة ضمير الغائب، بدلا من ضمير المتكلم كما ورد في النص المنـاص، وللسبب نفسه جاء اللجوء إلى التلميح الغامض بدلا من التصريح.

ولنعد إلى رؤية العالم وما تتضمنه من وعي قائم ووعي ممكن، لقد مر بنا القـول أن آليات القصيدة اشتغلت وفقا لقانون وحدة الأضـداد وصراعهـا، وذلـك مبـدأ اسـتلهمه الشاعر من المادية الجدلية، كما سبق القول أن المرأة التي ترمز إلى الله قد تمخضت عـن لقاء الضدين (الدم النازف من القلب والشعر، أو المادي والروحي)، وهي بهـذه الـصورة تحيلنا على مقولة لودفيغ فيورباخ أن الإنسان قد خلق الله على صورته، إن قلب الفكـرة هذا يتكرر حضوره في قصيدة "قمر شيراز" مرارا، ولعل ما ذكرناه آنفا مـن أن الطـيران فعل يمارسه العاشق للوصول إلى المعشوق في النص الصوفي، بينما كان المعـشوق يقـوم بالطيران للاتصال بالعاشق في النص المدروس، لعل ذلك صورة أخرى لهذا القلب.

* * *

لعل الصورة التي رسمناها الآن تعبر عن اشتغال ثنائية الأيـديولوجيا واليوتوبيـا في الذات المنتجة لهذا النص، ما دامت الاثنتان نمـوذجين للمخيلـة الاجتماعيـة والثقافيـة، تحافظ الأولى – بحسب غيرتز- على نظام من القناعات الجماعية الزائفة وتسعى الثانية إلى تدمير ذلك النظام[٢٧١]، وما دامت الاثنتان تلتقيان في مشكلة السلطة والقـوة، بحـسب بول ريكور[٢٧٢]، الذي يقول: "إن نقطة التحول لكليهما – الأيديولوجيا واليوتوبيا – تقع في الواقع في نفس المكان أي في مشكلة السلطة، إذا صح أن كل أيديولوجيا تميـل في النهايـة إلى إضفاء الشرعية على نظام سلطة، أفلا يصح القول بـأن كـل يوتوبيـا لحظـة الآخـر تحاول التصدي لحل مشكلة القوة نفسها؟ ما يمثل لب اليوتوبيا ... اسـتخدام القـوة في كل المؤسسات، أليس وجود فجوة مصداقية في كل أنظمة إضفاء الشرعية وكـل سـلطة هو السبب في وجود مكان لليوتوبيا أيضا؟ بكلمات أخرى أليست وظيفة اليوتوبيـا هـي إماطة اللثام عن فجوة المصداقية حيث تتجاوز أنظمة السلطة كلها"[٢٧٣].

لقد جرت الإشارة في البحث إلى فجوة كبيرة بين التحويل التاسع والتحويل العـاشر، وقد آن الأوان لتأملها مليا، ونحن نقف أمام فجوة المصداقية المشار إليها:

---

[٢٧١] ينظر : محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا : بول ريكور: تحرير جورج تايلور: ت فلاح رحيم: ط١ دار الكتاب الجديد المتحدة: بيروت: بيروت: ٢٠٠١ : المحاضرة العاشرة.

[٢٧٢] ينظر : المصدر نفسه : ٦٥ .

[٢٧٣] المصدر نفسه : ٦٥ – ٦٦ .

خارج النص كانت الأيديولوجيا الشيوعية (التي اعتنقتها الذات المنتجة) تواصل وظائفها الثلاث: الدمجية والتبريرية والتشويهية، وقد أخذت الفجوة بالاتساع على مستوى الوظيفة الأولى منذ عام ١٩١٧، منذ أن جرى التنظير إلى جعل قيادة الحزب بديلا لقيادة المجالس (السوفيتات أو الكومونات)، حتى إذا دخلنا العقد الستيني بلغت فجوة المصداقية مداها الأوسع، بتصاعد الوظيفة التشويهية، متجسدة بالمناداة بالتعايش السلمي، بديلا للصراع الطبقي الذي أخذ صورة معركة دولية قبل ذلك، فكان هذا الأمر نقضا للمبدأ اللينيني القائل أن القرن العشرين يمثل عصر انهيار الامبريالية وانتصار الاشتراكية، وعلى مستوى العالم الثالث تجسد تصاعد الوظيفة التشويهية بنظرية التطور اللارأسمالي، التي كثر الترويج لها خلال العقدين الستيني والسبعيني، ولعل الخوض بهذا الأمر يحيلنا على تصوّر بول ريكور للوظيفة الجديدة للأيديولوجيا بوصفها دمجا في أنها تضع حدا للحرب الاجتماعية ويمنعها من أن تصبح حربا أهلية، وأن يصبح هدف الصراع الطبقي ليس تدمير الخصم ولكن تحقيق الاعتراف[٢٧٤].

وبالوصول إلى هذه النهاية يصير من الضروري أن تمارس اليوتوبيا وظيفتها في إماطة اللثام عن فجوة المصداقية، وقد تحقق ذلك باستبدال صورة اليوتوبيا المهيمنة بصورة أخرى لها، لقد كانت اليوتوبيا المهيمنة متمثلة بمجتمع الشيوعية الثانية الذي

---

[٢٧٤] ينظر: المصدر نفسه: ٣٥٣- ٣٥٤.

تنعدم فيه الفوارق الطبقية وتتلاشى الدولة بكل مؤسساتها، مجتمع لكل حسب حاجته ومن كل حسب قدرته، وبذلك تصير الأمة بأكملها سلطة، لقد كانت هذه اليوتوبيا قبل اتساع فجوة المصداقية سندا للأيديولوجيا، بل هي الأيديولوجيا ذاتها، لكن مع اتساع الفجوة اكتسبت هذه اليوتوبيا وظيفتها التدميرية، وأماطت اللثام عن زيف الأيديولوجيا، يتجسد ذلك في قصيدة "قمر شيراز" في موضعين:

الأول أن الاتصالين في التحويل السابع بين الفاعل وموضوعه والفاعل الضد والموضوع ذاته من جهة أخرى قد أخذ كلاهما حالة كيان، وتتكرر حالة الكيان ذاتها في التحويل الثامن، ولعل ذلك يشكل علامة سيميائية تشير إلى عدم إمكانية التحقق، بينما يكون الإقناع بإمكانية التحقق جزءا من الاستراتيجية الأدبية لليوتوبيا، وبذلك يجري تعطيل تلك اليوتوبيا عن وظيفتها، ويأتي التحويل التاسع تأكيدا على هذا التوجه ودعوة إلى استبدال اليوتوبيا القائمة بأخرى، فما طبيعة اليوتوبيا البديلة؟

يصنف مانهايم أربعة أشكال لليوتوبيا: الشكل الأول يتمثل بألفية مونزر القائلة بأن المسيح سيحكم ألف عام على الأرض، ويصفها بأنها أوسع فجوة بين الفكرة والواقع، والثاني هو اليوتوبيا الليبرالية الانسانية، ومن ملامحها اعتماد التنوير والضوء رمزا، والفكرة القائلة بحتمية انتصار الضوء على الظلام، والشكل الثالث هو يوتوبيا

النزعة المحافظة القائم على فكرة التطور عبر الامتداد الزمني من الماضي إلى الحاضر، أما الشكل الرابع فهو اليوتوبيا الاشتراكية - الشيوعية[٢٧٥].

وجوابا على السؤال السابق نجد البديل الذي تجسد بالتحويل العاشر يجمع بين ملامح النموذجين الأول والثاني، فهو يأخذ من النموذج الثاني النور وحتمية انتصاره على الظلام، هكذا يكون القمرُ المصداقَ الأهم في النص على النور، وقد مرّ في القراءة التأويلية دلالته على الإنسان الكوني الأول وما يحيله على النواة الأعمق للنفس، وكأنه بهذه الصورة يحقق الإضاءة لعالمه الداخلي، ويبدد الليل الذي يحيل على البرازخ المظلمة في عدة مواضع من النص، وفي ختام القصيدة تتحقق اليوتوبيا البديلة بصورة "ينابيع النور"، كما مر في القراءة الوظائفية تضمنه دلالة العلو إضافة إلى دلالته الأساسية على النور، ومثله جاءت الشمس مصداقا آخر على النور المرتبط بالعلو، ولعله بذلك ينقل اليوتوبيا من الأرض إلى السماء، أي على الضد مما فعل مونزر إذ نقل اليوتوبيا من السماء إلى الأرض، وذلك أول ملمح من ملامح النموذج الأول، والملمح الثاني هو سعة الفجوة بين الفكرة والواقع.

ولكن لماذا جاءت اليوتوبيا الصوفية دون غيرها هي البديل؟

الإجابة تتطلب تقليص مساحة الذات المنتجة للنص لتصير بحجم عبد الوهاب البياتي، الذي قضى طفولته في أزقة باب الشيخ قرب الحضرة الكيلانية وتكيات

---

[٢٧٥] ينظر : المصدر نفسه : ٣٦٩ - ٣٧٣ .

الصوفية، ثم غادرها إلى العالم الرحب، ولكن حين اتسعت فجوة المضاداقية ولم تعد

اليوتوبيا الشيوعية قادرة على ملئها، صار لزاما على الشاعر إن يرتدّ إلى يوتوبيا الطفولة. وسبب أهم دفع إلى اختيار يوتوبيا الصوفية أيضا: يرى بول ريكور أن الدول النامية تعيش عصرين في آن واحد: عصر بداية الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر، وعصر القرن العشرين، مما جعل مهمة هذه البلدان هي العثور على هويتها الخاصة[٢٧٦]، هكذا جاء اختيار التجربة الصوفية، اختيار للهوية الشرقية.

* * *

[٢٧٦] ينظر: المصدر نفسه :٣٥٢ – ٣٥٣ .

الأتمن و البراهمن

في

نونية الجواهري

اعتاد الشاعر الجاهلي أن يبدأ قصيدته بداية طللية " ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها" كما يقول ابن قتيبة ، أو تعبيرا عن رفض الشاعر للمجتمع الأبوي وحنينا الى مرحلة الأمومة كما يرى غالب هلسا[٢٧٧] ، أو تعبيرا عن ثنائية الموت والحياة بوساطة الجمع بين الموت والحبيبة ، كما يرى الدكتور عز الدين اسماعيل[٢٧٨] ، وفي كل الأحوال ، فأن عناصر الإئتلاف والاختلاف بين مقدمة النونية والبدايات الطللية الجاهلية قائمة ، مادام " الجواهري شاعرا مُؤْتَلِفا ومُختلِفاً في الوقت نفسه" كما يصفه طراد الكبيسي[٢٧٩] .

أول عناصر الائتلاف أن المقدمة الطللية تصف مكانا منتميا الى ماضي الشاعر الجميل مستعينا بالذاكرة ، ومثله يفعل الجواهري ، فدجلة – التي تحيل على العراق – مكان الطفولة المخبوء في ذاكرة الشاعر المغترب المتجه الى الشيخوخة ، لكن الاختلاف يقوم بين نموذجي المكان الأليف ، فبيت طفولة الشاعر الجاهلي يأخذ صورة طلل دارس

---

[٢٧٧] جماليات المكان : باشلار : ت غالب هلسا : بغداد : ١٩٨٠ : ٩ – ١٠ .

[٢٧٨] نقلا عن مقالات في الشعر الجاهلي: يوسف اليوسف : بيروت : ط٤ : ١٩٨٥ : ١٣٠ .

[٢٧٩] الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف " مقالات في الشعر– :طراد الكبيسي : منشورات اتحاد الكتاب العرب : ٢٠٠٠ ا لجواهري: صراع القديم والجديد في شعره .

يحيل على الفناء ، أما في نونية الجواهري فبيت الطفولة يأخذ صورة نهر يتدفق بالماء وحوله البساتين الخضراء محيلا على الحياة والخصب الأزلي .

في الطللية الجاهلية يقوم التضاد غالبا بين صورتين للمكان الأليف : صورة المكان في آخر الزمان متمثلا بالطلل المندثر تستدعي ضديدها المكان في أول الزمان متمثلا بمربع الصبا، أما في نونية الجواهري فالتضاد يقوم بين المكان الأليف والمكان المعادي ، يبرز المكان الأليف مهيمنا على امتداد القصيدة متمثلا بدجلة بوصفها شخصية موضوعية مرسومة بسلسلة من الصور البيانية :

١ حييت سفحك عن بعد فحييني

يا دجلة الخيـر يا أم البساتين

٢ حييت سـفحك ظمآنا ألوذ به

لوذ الحمائم بين الماء والطين

٣ يا دجلة الخير يا نبعا أفارقه

على الكراهة بين الحين والحين"[٢٨٠]

أما المكان المعادي - متمثلا بالمنفى - فقد ظلّ متخفيّاً وراء شخصية الشاعر وبوساطة الصيغ الحالية له ، كما في :" عن بعد" في البيت الأول ، و " ظمآنا" في البيت الثاني ، و في "أفارقه على الكراهة بين الحين والحين " في البيت الثالث، وقد تظهر صورة المكان المعادي مفصلة بهيئة عيون ماء صافية ، كما في البيت الرابع :

٤ " إني وردت عيون الماء صافية نبعا فنبعا ...."

---

[٢٨٠] ديوان الجواهري : ٥ : بغداد : وزارة الإعلام : ١٩٧٥ : ٨٣ .

لكن الموقف المعادي سرعان ما يبزغ ؛ فيبدد ملامح الصورة الجميلة معلنا اغتراب الشاعر عن ذلك المكان:

"فما كانت لترويني"[281]

إن اختفاء المكان المعادي وراء شخصية الشاعر يؤدي الى ولادة ثنائية أخرى بين الشاعر والمكان الأليف ، ويؤدي ذلك بدوره الى ظهور المكان شخصية محورية تتقابل مع شخصية الشاعر.

أول ملامح تشخيص المكان يتحقق على المستوى النحوي باعتماد النداء " يا دجلة الخير " التي تكررت ثلاث مرات في مقدمة القصيدة وقد ظلت تتكرر بوصفها افتتاحيات لأحد عشر مقطعا ، وهذا عنصر آخر من عناصر الائتلاف بين مقدمة النونية والمقدمات الطللية ، يحيلنا على :

" يا دار ميّة بالعلياء فالسند"

و " يا دار عبلة بالجواء تكلمي"

ويتحقق الملمح الثاني للتشخيص باعتماد ضمير الخطاب للمكان الأليف ، مثال ذلك الكاف في (سفحك) والياء في (حييني) وفي (أتعلمين) من البيت السادس ... ويبقى ضمير الخطاب ملازما لدجلة على امتداد القصيدة : الكاف في (يغليك و يشجيك) من البيت العشرين و (مجاريك) من البيت الثالث والعشرين .... والتاء المكسورة في(أبصرت) والكاف في (شطيك) من البيت الرابع والعشرين بعد المائة، وهنا نقف أمام عنصر جديد

[281] المكان نفسه .

من عناصر الاختلاف ، فالمكان الذي يأخذ موقع المخاطب في القصيدة الجاهلية سرعان ما يتحول الى موقع الغائب ، خلافا لما هو عليه في النونية، كما في قصيدة النابغة:

" أقوت وطال عليها سالف الأمد"

وفي قصيدة عنترة :

" دار لآنسة غضيض طرفها"

وبذلك يفقد الطلل الجاهلي شخصيته ويتحول الى مجرد مكان جغرافي تجري عليه الأحداث .

وعلى المستوى البياني يتمثل الملمح الثالث للتشخيص باعتماد الكناية في (حييت سفحك) و (حييني) التي تمنح النهر صفة إنسانية ، و ذلك عنصر ائتلاف مع المقدمة الطللية الجاهلية ، إذ يحيلنا على :

"ألا عم صباحا أيها الطلل البالي"

و " وعمي صباحا دار عبلة واسلمي"

هكذا يصير المكان - متمثلا بدجلة - إنسانا ، وبذلك ينطبق عليه قول أيفي طاديي : " حينما يصير الفضاء شخصية فإنه يمتلك لغة وعملا ووظيفة ، وربما الوظيفة الأساسية "[٢٨٢] وهنا لا بد من التساؤل مع محمد سويرتي : "أي نوع من أنواع الشخصيات يصير الفضاء ؟ "[٢٨٣]

مثلما تصير الصحراء - في رواية ما تبقى لكم[٢٨٤] - شخصية رئيسة من خمس شخصيات ، فتحاور البطل وتمنحه دفأها وحنانها ، تكون دجلة واحدا من شخصيتين

---

[٢٨٢] : ينظر : النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ :محمد سويرتي : أفريقيا الشرق : ١٩٩١ : ١٠٢ .

[٢٨٣]: المكان نفسه .

[٢٨٤] ينظر : الأعمال الكاملة : ١ : غسان كنفاني :بيروت : ط١ : ١٩٧٣ : ما تبقى لكم .

رئيستين: هي والشاعر أو البطل السارد ، بحسب المصطلح السردي ، لكن الفارق بين صحراء كنفاني ودجلة الجواهري هو ذات الفارق بين النص السردي لـ "ما تبقّى لكم" والنص الغنائي للنونية ، في الأول تتكشّف ملامح الصحراء بوساطة التداخل بين الوصف والسرد عبر مسار زماني يتجسد عبر استمرارية واقعية ،أما في الثاني فإن ملامح دجلة تظهر بوساطة الصورة الشعرية المكثفة ، وبها تتحقق الوظيفة الإيحائية للمكان ، وبها يحتوي المكان على الزمن مكثفا ، كما يقول باشلار[٢٨٥] ، وبها تستعاد ذكريات أحلام الطفولة وتتجسد[٢٨٦]،

تأخذ هذه الثنائية بين الشاعر والمكان الأليف ، شكلا معقدا، فهي قبل كل شيء تقابل بين الواقع الخارجي متمثلا بدجلة والذات متمثلة بالشاعر ، لكننا سرعان ما نكتشف أن هذا الواقع ليس خارجيا ، إنه واقع نابع من الذاكرة ، حامل أحلام الطفولة ، فهو إذاً مكان حلمي تتحد به الذات مع الواقع ، أما الواقع الموضوعي فيتمثل بدجلة خارج المقدمة ، دجلة الغاضبة التي تلسعها سياط البغي فتلوث ماءها وقراها:

٢٠ يا دجلة الخير ما يغليك من حنق
يغلي فؤادي وما يشجيك يشجيني
٢٢ ما إن تزال سياط البغي ناقعة
في مائك الطهر بين الحين والحين
٢٣ ووالغات خيول البغي مصبحة
على القرى آمنات والدهاقين
٢٤ يا دجلة الخير أدري بالذي طفحت
به مجاريك من فوق ومن دون[٢٨٧]

---

[٢٨٥] جماليات المكان : باشلار : ٤٦ .
[٢٨٦] : المصدر نفسه : ٥٢ .
[٢٨٧] ديوان الجواهري : ٥ : ٨٦ – ٨٨ .

هكذا .. يقوم تقابل جديد بين مكان موضوعي يمثـل الواقـع الخـارجي المعـيش، ومكان داخلي حلميّ ينتمي الى زمن الطفولة ، وبين هذين الواقعين تعيش دجلة تاريخها الطويل عبر القرون ، دجلة ألف ليلة وليلة وأبي نؤاس:

١٤ يا أمّ تلك التي من ألف ليلـتها
للآن يعبق عطــر في التلاحين
١٥ يا مستجمّ النواسي الذي لبست
به الحضارة ثوبا وشي هارون[٢٨٨]

دجلة التي يلف أهلها البؤس ويسرق ثرواتها الطغاة:

٢٧ تهزين من خصب جنات منشّرة
على الضفاف ومن بؤس الملايين

دجلة التي في المقدمة هي الصورة المتخيـّلة للعالم المفقود ، هي المرجعـي المـستعاد بمصطلح يمنى العيد[٢٨٩]، أما التي في ما بعد المقدمة فهي دجلة الواقع الخارجي المحكـوم بالعسف والاضطهاد.

* * *

"من وظائف المكان أنه "يفـتح أبعـاد الـذاكرة الجمعيـة عـلى فـضاءاتها، يقـول د.جمال الدين الخضور ، ويحرك المخيال الجمعي، ليخلق حضوراً مميـزاً لرمـوز الـزمن

---

[٢٨٨] ديوان الجواهري : ٥ : ٨٥ .

[٢٨٩] فن الرواية العربية بين خصوصية الذاكرة وتمثل الخطاب: د. يمنى العيد :دار الآداب - بيروت : ط١ - ١٩٨٨ : ١١٥ .

(الملحمي، الميثولوجي، الأسطوري، القدسي....،"[290]، لذلك فإن المكان الأليف عند الجواهري لم يأت بيتا أو كوخا أو قبوا مظلما ولا حتى عشا أو قوقعة ، شأن النماذج الكثيرة التي عرضها لنا باشلار والتي تحيل على بيت طفولة الفرد الحالم بها ، أنه نهر ذو ماء وطين وسفحين وبساتين ، هكذا لا بد لنا أن نقول مع باشلار أن أحلامنا تعود بنا " الى ماض بعيد غير محدد بالزمان حتى لتبدو ذكرياتنا عن بيت الطفولة وكأنها منفصلة عنا .... إن ماضينا يتحول الى مكان آخر، ويصبح الزمان والمكان مخترقين ومتخللين بحسّ غير واقعي "[291].

وليس ذلك الماضي البعيد غير عالم الأنماط البدئية الكامنة في اللاوعي الجمعي ، تتعزز هذه الفكرة حين نجد الصورة الشعرية قد كانت الأداة في رسم ملامح المكان الأليف، وقد ربط باشلار بين الإثنين إذ وجد أن توهج الصور يؤدي الى أن يتردد الماضي البعيد بالأصداء[292] ، **فيوقظ الأنماط** البدئية في اللاوعي ، وتتعزز الفكرة أكثر حين نتذكر أن الصورة الشعرية قد اعتمدت تشخيص المكان - كما مر - و إن الفضاء المكاني بتحوّله إلى **الأنا المؤنسنة - يقول د.جمال** الدين الخضور - يرسم " الخطوط الأولية للذاكرة الجمعية بصيغتها المخيالية "[293] فما ذلك النمط البدئي الذي أيقظته دجلة في مقدمة النونية ؟؟

---

[290] : قمصان الزمن : فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي: د.جمال الدين الخضور:دراسة نقدية- من منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠.

[291]: حضور المكان في الزمان.

[292] : المصدر نفسه :١٩ .

[293] : قمصان الزمن : الفصل الخامس ، حضور المكان في الزمان.

تواجهنا في مطلع القصيدة عبارة " يا أمّ البساتين" وبعد ذلك نقرأ " يا أمّ بغداد" و "يا أمّ تلك التي من ألف ليلـــتها" ... تشكل تلك العبارات علامـات سـيميائية تحيـل على أسطورة الأم الأولى ، وللأم الأولى في الميثولوجيا الإنسانية نماذج عديـدة بينهـا نمـّـو السومرية[٢٩٤] ومايا الرومانية[٢٩٥] وتيامة وآبسو البابليين وعشيرة الكنعانية ، وأوسيانوس الإغريقي [٢٩٦] و(نن) المصري[٢٩٧]، وتشترك هذه النماذج جميعا في أنها الأصل الأول للوجـود ، وأنها تتخذ من الماء صورة لها ، وبذلك فإن دجلة في هذا النص قد حققت تناصا جزئيـا مع هذه النماذج مجتمعـة، لكـن التنـاص يأخـذ حجمـه الأكـبر مـع كـل مـن آبـسو وأوسيانوس ومايا ، بوصف الأول إلها للماء العذب، والثاني النهـر الـذي يطـوق الكـون والذي ولدت منه جميع الأنهار والبحار والينابيع والآبار والنجوم، والثالثة إلهة للينـابيع والأرض الأم ، ولما كان كل من الشاعر الجواهري ومكانه الأليف دجلة ينتميان الى بابـل جغرافيا وتاريخيا فإن اختيار الأسطورة البابلية لدراسة علاقاتها بالنص المدروس هـي الأولى.

* * *

تسعى هذه الدراسة الى استكمال النتائج التي توصلت لها الفصول السابقة عن أثر العقل المتحضر في تحريف الأسطورة، حيث توصل الفصل الأول الى أن التنـاص المـزدوج الذي وقع فيه النص مع الفكر الأسطوري من جهة والفكر الفلسفي مـن جهـة أخـرى جاء نتيجة للازدواجية القائمة بين الفكر الوحشي والفكر المتحضر في رؤيا الشاعرة.

---

[٢٩٤] من ألواح سومر : صموئيل كريمر : ت: طه باقر : مكتبة المثنى ببغداد ومكتبة الخانجي بمصر : تاريخ الطبع غير موجود : ١٦١ و ١٦٢ .

[٢٩٥] معجم الأساطير :٢ :١٥٤ .

[٢٩٦] المصدر نفسه : ٨٥

[٢٩٧] معجم الساطير : ٢ :٢٠٨.

أما الفصل الثاني فقد تناول دور الأيديولوجيا في تحريف الأسطورة متوصلا الى أن أسطورة آبسو وتيامات - في حينما في العلى - تمثل التحريف الذي طرأ على أسطورة نمّو السومرية في ظل واقع سياسي واجتماعي جديد ، فالأسطورة ((عبارة عن كلام انتزعت عنه صفته السياسية))[298] ، ان الصفة السياسة المنتزعة من الأسطورة البابلية هي هيمنة الفكر الذكوري، وما رافق ذلك من تهميش دور الأنثى واعتبارها مصدرا للشرور، ومن السياسي المنتزع أيضا الكلام على تقويض نظام اجتماعي وقيام نظام اجتماعي جديد على انقاضه.

يأتي هذا التحليل مقاربا الى فكرة أريك فروم الذي وجد في شخصية مردوخ في الأسطورة ذاتها تعبيرا عن انتقال المجتمع من الأمية الى الأبـّية ، وكرر الفكرة ذاتها على القصة التوراتية في خلق حواء من ضلع آدم[299].

وبناء على ذلك فأن البحث المذكور قد وجد في " أنشودة المطر" تحريفا طرأ على الأسطورة البابلية جاء "تعبيرا عن الحنين اللاواعي الى العودة الى المجتمع البدائي الذي ينتفي فيه استغلال الإنسان للإنسان ، وتحت التأثير الواعي للانتماء الأيديولوجي.

وإذ نعود الى النونية نجد التناص بين دجلة وآبسو ينتمي الى ما تسميه جوليا كريستوفا بالنفي الجزئي[300]، وأول مظهر للنفي أن آبسو قد قتل على يد حفيده إنكي وبقتله وقتل زوجه تيامات يكون قد انتهى عصر الآباء وبدأ عصر الأبناء ، أما دجلة في النونية الموصوفة بوساطة الصورة الشعرية المكثفة، حيث يحتوي المكان على الزمن مكثفا- كما مر - فإنها (دجلة) تبقى أزلية عبر الأزمان.

---

[298] أسطوريات : ٢٨٢ .

[299] ينظر : اللغة المنسية : أريك فروم : ت : حسن قبيسي : المركز الثقافي العربي : ط١ - ١٩٩٥ : ٢٠٨ - ٢١٢ .

[300] علم النص : جوليا كريستوفا : ت: فريد الزاهي : توبقال - الرباط : ط١ - ١٩٩١ : ٧٩ .

والمظهر الثاني للنفي أن آبسو كان ذكرا يرتبط بتيامات (إلهة الماء المالح) أنثى له ، أما دجلة فكانت أنثى (من خلال الضمائر المعبرة عنها) يسكت النص عن التصريح بذكرها، وذلك يعبر عن حقيقتين :

الأولى أن النص الجديد قد مثّل عودة لاواعية – كما في أنشودة المطر – من المجتمع الأبّي الى المجتمع الأمّي، أما الثانية فإن التحليل السابق يكشف عما لم يصرّح به النص، وهو أن الشاعر الذي يختفي وراءه المكان المعادي والذي شكل قطبا مقابلا للمكان الأليف قد كان هو الذَكَر المقابل لدجلة الأنثى.

والمظهر الثالث للنفي أن الاتصال والانفصال ملمحان جديدان على النص المناص يكشف التحليل وجودهما في النص الجديد :

فدجلة – كما مر – كانت مكان الطفولة المخبوء في ذاكرة الشاعر المغترب، وبذلك فأن العلاقة بينها وبين الشاعر تبدأ بعلاقة اتصال ثم تتكرر علاقات انفصال الشاعر عنها : إذ يفارقها "على الكراهة بين الحين والحين" ..... لتنتهي بعلاقة اتصال دائم.

إن ذلك يفتح نافذة جديدة على تناص مع أسطورة أخرى هي الأسطورة الهندية الأوبنشادية " الأتمن و البراهمن" [٣٠١]، والأتمن هو ذلك الجوهر اللطيف الذي يقيم داخل النفس ، ((ذلك المبدأ المتسامي الذي هو فوق الطبيعة ، ومنه تنبثق القوى والظواهر ... إنه الذات الأسمى ، المدبر الداخلي...))[٣٠٢]. أما البراهمن فهو النفس الكونية الشاملة ، وسيد المخلوقات الذي منه صدر كل شيء[٣٠٣]. وهو ((مسكن الكائنات قاطبة ويسكن هو في الكائنات كلها))[٣٠٤]. .... هكذا يأخذ الشاعر صورة الأتمن ، و دجلة صورة البرهمن وبتوالي الاتصال والانفصال بينهما تتحق مظاهر السعادة والتعاسة ، فتأخذ دجلة صفة الجنة المحلوم بها :

---

[٣٠١] الفلسفات الهندية : ١٢١ – ١٢٨ .

[٣٠٢] المصدر نفسه : ١٢٨ .

[٣٠٣] المصدر نفسه : ١٣٢ .

[٣٠٤] المصدر نفسه /١٢٩ .

١٣ يا أم بغداد من ظرف ومن غنج

مشى التبغدد حتى في الدهاقين

١٤يا أمّ تلك التي من ألف ليلـتها

للآن يعبق عطر في التلاحين

١٥ يا مستجمّ النواسي الذي لبست

به الحضارة ثوبا وشي هارون

١٦ الغاسل الهم في ثغر وفي حبب

والملبس العقل أزياء المجانين

١٧ والساحب الزق يأباه ويكرهه

والمنفق اليوم يفدى بالثلاثين

١٨ والراهن السابري الخز في قدح

والملهم الفن من لهو أفانين

١٩ والمسمع الدهر والدنيا وساكنها

قرع النواقيس في عيد الشعابين[٢٠٥]

ثم تأخذ صفة الجحيم الذي لا يطاق:

٢١ ما إن تزال سياط البغي ناقعة

في مائك الطهر بين الحين والحين

(الأبيات من ٢١ - ٣٤)[٢٠٦].

وأخيرا تطمح الأتمن الى العودة الى البراهمن والاتحـاد بهـا ، وسـيلة للانعتـاق مـن الجسد[٢٠٧]، نتذكر ذلك ونحن نقرأ :

٥ وأنت يا قـــاربا تلوي الريـاح به

لي النســائم أطراف الأفانين

---

[٢٠٥] ديوان الجواهري : ٥ :٨٤ - ٨٦ .

[٢٠٦] المصدر نفسه : ٨٧ - ٨٨ .

[٢٠٧] الفلسفات الهندية ، ١٥٦ -١٥٧ .

٦ وددت ذاك الشراع الرخص لو كفني
يحاك منه غداة البين يطويني[٢٠٨]

* * *

[٢٠٨] ديوان الجواهري : ٥ : ٨٣ - ٨٤

٦

الأنثى مهيمنةً
في (فردوس)عبد الزهرة زكي[٣٠٩]

تكشف القراءة البدئيّة في كتاب الفردوس - المجموعة الشعرية الثانية للشاعر عبد الزهرة زكي - عن كون الأنثى هي المهيمنة على نصوص الكتاب المذكور فقد شكلت في عشرين نصا - من أصل واحد و ثلاثين- قطبا تتأسس عليه معمارية النص بتقابله وقطب آخر، لقد تمثلت الأنثى بصور مختلفة في هذه النصوص العشرين: الأنثى، الفتاة الحرة، ورد (اسم علم)، ضمير المخاطب المؤنث (في ثلاثة نصوص)، ضمير الغائب المؤنث، الحية، الحمامة البيضاء، شجرة السم، الثمرة، ورقة السعادة، الشمس الروح (مرتين)، الغرفة، النار، نجمة، العاصفة، الصحراء.

أما القطب المقابل فقد تمثل بالمذكر انسانا (تسع مرات)، وحيوانا مرتين، يبين ذلك الجدول الآتي :

[٣٠٩] من بحوث المؤتمر القطري الثاني للغة العربية المنعقد بكلية القائد للتربية للبنات في جامعة الكوفة في ١٣ و ١٤ / ١٠ / ٢٠٠١ ، وقد نشر في كتب وقائع المؤتمر..

جدول ١

توزيع نماذج قطب الأنثى ونماذج القطب المقابل
على نصوص الكتاب

	قطب الأنثى	القطب المقابل
لم تكن في انتظاري	ورد (اسم انثى)	جماعـــــــة
يوم الفيلسوف	الحية	المتكلمين
رسول ضائع	الفتاة الحرة	الفيلسوف
جوناثان	الشمس	الفتى العبد
تحت شجرة السم	شجرة السم	ضمير المتكلم
أغصان طائرة	الروح	الفلاح
خمرة السلاطين	ضـمير المخاطـب	النايات
في مرج الأسود	المؤنث	ـــــــ
خارج الغرفةداخلها	الثمرة	المرج
مجاورات	الغرفة	ضمير المتكلم
اكــــسير الخـــاتم	النار	ضمير المتكلم
والفجر	نجمة	خاتم
آية الجسد	الحمامة البيضاء	المياه
فردوس	الأنثى	المكان

بريق الأرواح	الأرواح	بريق
أفق من مراكش	المخاطب المؤنث	المتكلم
ورقة السعادة	ورقة السعادة	فمها
تقليد النار	هي	هو
رسائل الألم	العاصفة	حمحمة الجواد
في وحدتك	المخاطب المؤنث	وحدتك
طير وحيد يتنزه	صحراء	طير

فما الدور الذي تلعبه هذه المهيمنة في بنية النص وفي دلالتـه؟ ومـا مـدى صـدق تنظيرات جاكبسن بهذا الشأن ؟

يكشف ذلك التحليل الآتـي لقـصيدة (فـردوس) التـي تحمـل المجموعـة الـشعرية عنوانها.

* * *

القراءة الاستكشافية

يتطلب التحليل السيميائي للنص قراءتين : الأولى استكشافية، والثانية تأويلية [210].

وتبين القراءة الاستكشافية لقصيدة (فردوس) النتائج الآتية:

- الأنثى كانت القطب الذي تأسس عليه النص بمقاطعه الأربعة والعشرين .

- وردت ٤٣ مرة : ٤ مرات بلفظ (الأنثى) ، ومرة بلفظ العارية ، ومرة بلفظ الحالمة، و١١ مرة بلفظ ضمير المؤنث الغائب . اما المرات الباقية فقد وردت ضمير جر مضافا إليه اسم آخر.

- توزعت الأسماء المضافة إلى ضمير المؤنث الغائب على ثلاثة حقول دلالية : ١٣ اسما تنتمي إلى حقل الجسد: فخذاها، نهداها، أهدابها، أطرافها، شفتاها (٣ مرات)، كفاها (مرتين)، يدها (مرتين)، راحتاها، ذراعاها، فكان نصف الألفاظ المذكورة دالا على اليد، والأمر يحيلنا إلى ((اليد تكتشف)) المجموعة الأولى للشاعر.

وثمان تنتمي إلى حقل الروح : روحها (٣ مرات)، وقلبها، وأحلامها، وملذاتها، وكلامها، وهمساتها. وخمس تنتمي إلى حقول خارج الأنثى: شمعاتها وذهبها وترابها وأسوارها ونهارها.

- اما القطب المقابل فقد كان (المكان) في جملة الاستهلال ثم تحول إلى الليل/ التراب/ الينابيع / العالم / الليل / الوردة / السكون / الفضاء / الليل / العالم / الظلام / التراب / السماء /الهواء / المكان .

- على المستوى النحوي تهيمن الجمل الفعلية على الاسمية بنسبة ٦ /١ . فقد وردت تسع جمل اسمية مقابل٥٦ جملة فعلية.

- يهيمن في الجمل الفعلية المضارع على الماضي والأمر . فقد ورد ٤٥ فعلا مضارعا مقابل١٠ أفعال ماضية وفعل أمر واحد.

---

[210] مدخل إلى السيميوطيقا : ٢ : ٥٥ - ٥٦ .

- وردت إحدى عشرة علاقة سببية ، وكانت الأدوات لام التعليل (مرّة واحدة) وكي (مرة واحدة) والفاء (تسع مرات).

٨- ما يلفت النظر خلو النص بأكمله من ضمير المتكلم.

* * *

يقول ريفاتي: ((تتولد القصيدة من تحول جملة شعرية حرفية صغرى إلى إسهاب مطوّل ومعقد وغير حرفي.))[٣١١]

نتذكر هذه المقولة ونحن نقرأ استهلال قصيدة ((فردوس)) لعبد الزهرة زكي

"تختفي الأنثى عن المكان فلا يرى"[٣١٢]

لقد كانت جملة الاستهلال هي المولّد الريفاتيري للقصيدة ، وهي تنتج دلالتها من ارتباط الصيغة الصرفية بالتركيب النحوي ، حيث تبدأ كل من الجملتين الفرعيتين بفعل مضارع، وتتعالق الأوّلى بالثانية تعالقا سببيا بوساطة الفاء ، فينتج عن ذلك دلالة الفعلين على الحاضر المستمر الذي يومئ إلى الديمومة .وبحكم تأسسها على ثنائية الأنثى- المكان، ولأن المكان هو الصورة الفيزيقية للوجود ، فإن النص ، وبفضل العلاقة السببية، قد جعل الأنثى ماهية للوجود.

تتعزز هذه الدلالة على المستوى النحوي في ورود الأنثى فاعلا نحويا ودلاليا "تختفي الأنثى" مقابل ورود المكان مفعولا دلاليا " لا يرى" . ويتعزز أكثر في ظهور الأنثى (اسما ظاهرا) مقابل غياب المكان(ضميرا مستترا) ، كما يتعزز في كون الأنثى فاعل فعل مثبت، والمكان نائب فاعل لفعل منفي، برغم ان العلاقة الطباقية على

---

[٣١١] مدخل إلى السيميو طيقا ٢: ٦٨ .

[٣١٢] كتاب الفردوس :٥٦ .

المستوى النحوي بين الإثبات والنفي أدت إلى علاقة ترادفية على المستوى الدلالي: تختفي= لا ترى .

تشكل الثنائية المذكورة قطبي المولد الشعري على امتداد القصيدة، ويؤدي المولد وظيفته بوساطة تحولات هذين القطبين أوّلا ، وبوساطة شبكة العلاقات التي تقوم بين تقابل ستة أنماط من الثنائيات سيجري تناولها لاحقا.

* * *

القراءة السياقية

تتطلب القراءة الاستكشافية قراءتين إحداهما سياقية والأخرى وظائفية. وتقوم القراءة السياقية على تقسيم النص على وحدات دلالية. وإذا كانت المقاطع الأربعة والعشرون التي قسم عليها الشاعر قصيدته تمثل وحدات دلالية صغرى فلا بد أن تتجمع في وحدات كبرى .

وخلافا لرولان بارت الذي جعل المعنى معيارا للوحدة الكبرى، سأجعل النحو هو المعيار في تقسيم الوحدات ، وسنجد ان ذلك سيقود بالنتيجة إلى معيار المعنى .

مر بنا أن النص يحتوي على ست وخمسين جملة فعلية مقابل تسع جمل اسمية، غير ان ما ينبغي الوقوف عنده هو توزيع الجمل الاسمية على النص وما يترتب على ذلك التوزيع .

وردت الجملة الاسمية الأوّلى جزءاً من المقطع الرابع:

"قوسان كونيان ذراعاها"[٣١٣]

---

[٣١٣] كتاب الفردوس .

والى جانبها جملتان فعليتان . ووردت الأخيرة لتشغل حيزا صغيرا من المقطع الثالث والعشرين:

"فإذا بالهواء أمواج من النيران"[٣١٤]

لذلك فليس لهاتين الجملتين أهمّية في هذا المجال، أما الجمل الأربع الباقية فقد توزعت على النص بحيث شكلت كل واحدة تحولا دلاليا في مسار القصيدة فجاءت رتاجا لوحدة كبرى بعد سلسلة من الجمل الفعلية كما سيتبين لاحقا، وعليه فإن المقاطع الأربعة والعشرين تتوزع على أربع وحدات كبرى ، وعلى الصورة الآتية :

الوحدة الأوّلى قد تمثلت بالمقاطع الثمانية الأوّلى بينما شكلت المقاطع (من ٩- ١٧) الوحدة الثانية . أما الوحدة الثالثة فقد شكلتها المقاطع (من ١٨ -٢١). ومن المقاطع الثلاثة الأخيرة تتشكل الوحدة الخامسة .

* * *

الوحدة الأوّلى :

في المقطع الثاني يتحوّل القطب المقابل من المكان إلى (الليل) . والليل بوصفه وحدة زمانية يشكل الوجه الفيزيقي الآخر للوجود :

((الأنثى الوحيدة الحزينة الأسيانة

أشعلت شمعاتها الثلاث

فانهمر عريها على الليل)) [٣١٥]

وبتعالق الليل بالمكان تتحقق العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان والتي أسماها باختين بالكرونوتوب او الزمكان والتي يحدث بها - بحسب باختين - انصهار

---

[٣١٤] ن. م :

[٣١٥] ن.م:٥٦ .

علاقات الزمان والمكان في كل واحد مدرك مشخص حيث يتكثف الزمان ويتراص ويصبح شيئا مرئيا، والمكان يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا[٣١٦]، وفي هـذا الـنص ينصهر الزمان بالمكان في مفردة الليل بوساطة العلاقـة القائمـة بـين المعنـى المعجمـي للكلمة ومعناها السياقي الذي أنتجه التركيب النحوي من خـلال وقـوع الليـل مجـرورا بحرف الجر (على) المتضمن معنى الظرفية المكانية.

بهذه العلاقة يخرج الوجود من صورته الهيوليـة التجريديـة - في المقطـع الأوّل - ليكتسب صورة مادية مرئية تـسهم في ترسـيخ الدلالـة الأولى: الأنثـى ماهيـة الوجـود باختفائها لا يرى وباتقادها يتجلى . وبفضل هذا التحول يحـصل التذبـذب الـدلالي بـين الاختفاء - في المقطع الأوّل - والتجلي - في المقطع الثاني- الأمر الذي يحيلنا على ريفـاتير الذي يرى أن السمة الأساسية للإبداع هو إنتاج تسلسل دلالي دائم التذبذب[٣١٧]، وبفضل الأداء الاستعاري ((انهمر عريها)) تخرج الأنثـى مـن شـكلها التجريـدي لتكتـسب صفات مادية. ان مفردتي (عريها) و(انهمر) أسهمتا في تضخيم صفة الجـسدية عنـد الأنثى مقابل تخدير صفة الروحية الحلميـة - بحـسب امبرتـو إيكـو - الـذي يـرى في عمليتي التضخيم والتخدير إسهاما في تأويـل المظهـر الخطـي للـنص[٣١٨]. لكـن إضـافة الشمعات إلى الضمير العائد على الأنثى يشق طريقا مغايرا للتـضخيم فتتـضخم صـفتا التجلي والرؤية إلى جانب تضخم صفة الجسدية.

في المقطع الثالث يتحقق التضخيم المزدوج في الليـل عـلى صـفتي النـور والظلمـة متشابكا بصفتي الجسد والرؤية في القطب الأوّل:

من رقق ظلامك على أهدابها حتى شفّ

من كور قمرك على نهديها حتى انفجر"[٣١٩]

---

[٣١٦] أشكال الزمان والمكان في الرواية :٥ - ٦ .

[٣١٧] مدخل إلى السيميو طيقا :٥٣ .

[٣١٨] المعنى الأدبي : ١٤٩ .

[٣١٩] كتاب الفردوس : ٥٦ - ٥٧ .

ويأتي التشابك ضديًا فيرتبط الظلام بالأهداب (أداة الرؤية)، ويرتبط القمر (أداة النور) بالنهدين وبفضل هذه التقابلات الثنائية وبوساطة التركيب النحوي تترسخ الدلالة الأوّلى فيشف الظلام وينفجر القمر.

ثنائية النور والظلمة المنبثقة من القطب المقابل في المقطع السابق تنبثق في المقطع الرابع من قطب الأنثى متمثلة بلفظتي التراب و الذهب :

((قوسان كونيان ذراعاها

يعفرهما التراب الذي تفركه من ذهبها اللامع الأمين))[٣٢٠] الذهب بلمعانه والتراب بعتمته. والتراب (القطب المقابل لذراعي الأنثى) بقدر ما هو صورة للمكان ، قد جاء مرتبطا بالأنثى نابعا عن ذهبها، وبقدر ما يومئ إلى الظلمة بتقابله بالذهب يومئ إلى الجسد عند تقابله بذراعيها، يعزز هذه الازدواجية الموقع النحوي للتراب فقد جاء فاعلا (يعفر الذراعين) استمرارا لفاعلية الأنثى، ومفعولا(تفركه) استمرارا لمفعولية القطب الآخر .

في المقطع الخامس يعلن التراب انتماءه إلى قطب الأنثى (ترابها) بينما يبرز القطب الآخر بصورة الينابيع مقترنا بالفعل (رأى):

((رأت الينابيع إلى ترابها الأزرق المر الغريب

فانبثقت

ليتشمم الضوء أطرافها))[٣٢١]

ومرة أخرى يحصل التذبذب الدلالي فتجلي الأنثى هذه المرة ، على الضد مما سبق، يأتي نتيجة للينابيع (الصورة الجديدة للوجود) ويبقى الارتباط مستمرا بين الضوء والجسد ، وبعد أن ظهر فعل الرؤية في جملة الاستهلال منفيا مبنيا للمجهول وبعد غيابه

---

[٣٢٠] ن.م:٥٧.

[٣٢١] ن.م: ٥٧ .

في المقاطع الأربعة السابقة خلف حجاب الكناية يبرز في هذا المقطع صريحًا موجبا مبنيا للمعلوم، رابطا بين الينابيع والتراب كدالين جنسيين، يكتسب بلقائهما فعل الرؤية دلالة جنسية ويكون تجلي الأنثى ناتج امتزاج الينابيع بالتراب، وتأتي الجملة اللاحقة ((ليتشمم الضوء أطرافها)) تأكيدا لهذه الدلالة.

في المقطع السادس يكون التقابل بين قطب الأنثى مضافا إليه اسم ينتمي إلى حقل الروح (قلبها) وبين العالم (صورة الوجود الأشد مادية وتكاملا) :

((قلبها يرى العالم .. وشفتاها تنسفانه))[٢٢٢]

وبذلك يتحقق التضاد بين القطبين، ويتحقق معه التحوّل من الرؤية البصرية في المقطع السابق ، التي يفرضها الفعل (رأى) المتعدي بحرف الجر، إلى الرؤيا القلبية التي يفرضها الفعل (رأى) المتعدي بذاته، وتتحقق بذلك العلاقة التبادلية في إسناد الرؤية البصرية إلى القطب الآخر (الينابيع)، وإسناد الرؤيا القلبية إلى الأنثى، مما يخدر صفتها الجسدية ويضخم صفتها الروحية، برغم تضخم صفة الجسد المشار إليها في المقاطع السابقة.

لكن الجملة التالية ((وشفتاها تنسفانه)) تعود بالأنثى إلى صفتها الجسدية فتشكل استمرارا للجمل السابقة : (انهمر عريها) و(انفجر القمر على نهديها) و(تفرك التراب من ذهبها) ... هذه الجمل التي تشترك في إسناد أفعال الهدم إلى الصفات الجسدية المضخمة.

في المقطع السابع يترسخ التحول من الجسدي إلى الروحي وتختفي الصفة الجسدية بإضافة الروح إلى الأنثى، وباقترانها بالهواء والضوء :

((روح الأنثى النائمة على الهواء
المستيقظة في الضوء))[٢٢٣]

---

[٢٢٢] ن.م:٥٧ .
[٢٢٣] ن.م: ٥٧-٥٨.

لكن ما يشد الروح إلى الواقع المادي اعتماد حرفي الجر: (على) و(في) الدالّين على الظرفية المكانية حيث يشير الثاني إلى الداخل والأوّل إلى الفوق كحالة من حالات الخارج، إن وجود الروح في الداخل وفي الخارج يمنحها بعدا مكانيا ماديا.

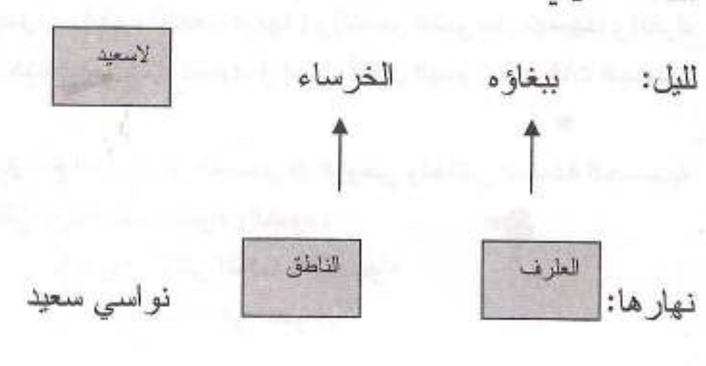
يعود بنا القطب المقابل (الليل) إلى المقطع الثاني حيث يأخذ موقع المفعولية نحويا ودلاليا. أما هنا فإن التحول الحاصل أنه أخذ موقع المفعولية والفاعلية معا على المستوى النحوي دون المستوى الدلالي .

في المقطع الثامن يؤدي المستوى التركيبي إلى سلسلة تقابلات ضدية غير معلنة تترتب على التقابل المعلن بين الليل والنهار:

((لليل ببغاؤه الخرساء

ولها نهارها .. نواسي سعيد))[٣٢٤]

أوّل التقابلات بين صمت الليل الذي تبوح به كلمة خرساء ونطق نهارها الذي تفترض وجوده الكلمة ذاتها في الجملة الثانية. والتقابل الثاني يقوم بين صفة اللامعرفة التي تضخمها كلمة ببغاء في الجملة الأوّلى وصفة المعرفة التي تستدعيها الكلمة ذاتها في الجملة الثانية، والتقابل الثالث يقوم بين صفة السعادة التي تبوح بها عبارة (نواسي سعيد) وصفة اللاسعادة التي تستدعيها العبارة المذكورة، توضح ذلك الخطاطة الآتية :



[٣٢٤] ن.م:٥٨ .

هكذا يجتمع في (الوجه الزماني للوجود) اللامعرفة واللانطق واللاسعادة إضافة إلى صفته المضخمة الظلام، بينما يجتمع في الأنثى المعرفة والنطق والسعادة إضافة إلى الصفة التي يضخمها النهار: الضوء.

في هذا المقطع وبوساطة جملتيه الاسميتين ينفصل التشابك بين القطبين – الذي استمر في المقاطع السبعة الماضية– ويتقابل القطبان . وكأن ذلك التقابل خاتمة دلالية للمقاطع السابقة .

* * *

الوحدة الثانية:

((ينفرط كلامها في الظلام

فترى العارية الرقيقة الليل الذي لا يراها)) [٣٢٥]

تعود بنا كلمتا (ينفرط) و(العارية) إلى المقطع الثاني (فانهمر عريها على الليل). ومثلما كان فعل الهدم (انهمر) أداة للتجلي، الذي دلت عليه عبارة (عريها) ، جاء فعل الهدم (ينفرط) سببا للرؤية والتجلي (ترى العارية)، لكن التحول الحاصل هو في إسناد فعل الهدم الجديد (ينفرط) إلى لفظة (الكلام) المنتمية إلى حقل الروح، وبذلك تتحقق صورة جديدة للتذبذب الدلالي الذي مر ذكره.

بعد أربعة مقاطع تمثل فيها قطب الأنثى بمفردة الروح: قلبها، كلامها، روحها، يتمثل في المقطع العاشر بمفردة تنتمي إلى حقل الجسد (كفيها) :

---

[٣٢٥] ن.م: ٥٨ .

((تترك كفيها الأثيريتين مبسوطتين على المياه

فيضطرب الظلام

وتتهاوى إليها النجوم))[336]

غير ان النعت (الأثيريتين) قد ضخم الصفة الروحية وخدر الصفة الجسدية، ومن جهة أخرى تعود بنا لفظة (المياه)الى المقطع الخامس والدلالة المنبثقة عن اقتران الينابيع بالتراب، فتقترن المياه هنا بالكفين مما يسهم في تضخيم الصفة الجسدية.

أما التحول الدلالي الحاصل فيتجلى في إسناد فعلي الهدم إلى القطب المقابل ، فكان إسناد الاضطراب إلى الظلام، والتهاوي إلى النجوم. وبذلك يتأكد المعنى السابق ، فبتهاوي النجوم إلى الأنثى ينتفي كل أثر للضوء في القطب المقابل.

يتكون المقطع الحادي عشر من جملة رئيسة وأخرى فرعية (صلة موصول) حرص الشاعر على أن يجعلهما متعاقبتين بتقديم خبر الجملة الرئيسة على مبتدئها:

((رسائل سرية إليها

همساتها التي تستنهض الغابات والنيران

والوحوش))[337]

ويترتب على هذا التعاقب أن تتخلص الثانية من تبعيتها للأوّلى، وتتقابل تقابلا ضديا على عدة مستويات مع الجملة الأوّلى: أوّل هذه التقابلات هو التقابل النحوي بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية. والثاني التقابل الدلالي، حيث يكون القطب الآخر في الجملة الأوّلى هو ذات القطب الأوّل (رسائلها ... إليها) ، أما في الثانية فإن القطب الآخر هو الغابات والنيران والوحوش. وبذلك فإن المعنى المنتج هو وحدة القطبين، أي أن تتماهى الأنثى بالغابات والنيران والوحوش. وثالث التقابلات الضدية أن القطب الأوّل(همساتها)

---

[336] ن.م:٥٨ .

[337] ن.م:٥٩ .

جاء منتميا إلى حقل الروح في الجملة الأولى، وان القطب الآخر((الغابات والنيران والوحوش)) مصاديق مادية للوجود.

يشكل هذا المقطع رتاجا للوحدة الثانية التي ابتدأت بالمقطع التاسع، ويشكل بدوره انعطافا ضديا لخاتمة الوحدة الأولى التي كان فيها القطبان يتقابلان منفصلين .

* * *

الوحدة الثالثة

يعزز المقطع الثاني عشر دلالة المقطع السابق في تماهي القطبين بوساطة الألفاظ: (في) و(على) و(بين)، المستوفية لكل صور المكان :

((هي في الغابة وعلى النيران وبين الوحوش

فخذاها تثرثران كثيرا)) [٣٢٨]

لكن الجملة الأخيرة تؤدي التذبذب المشار إليه، فالضمير العائد على الأنثى يضاف إليه اسم يضخم الصفة الجسدية (فخذاها) - خلافا لما ورد في الوحدة السابقة ، حيث كانت الأسماء المضافة إلى الضمير تنتمي إلى حقل الروح: (كلامها)، (كفيها الأثيريتين)، (همساتها). .. - غير أن دلالة الكلام الواعي التي بدأت مغيبة استدعتها أضدادها (ببغاؤه الخرساء)، ثم تجلت في (كلامها) و(همساتها) ، تستمر في الظهور متمثلة بالفعل المسند إلى الفخذين (تثرثران)... وبذلك يدخل النص مسارا جديدا به يفقد الكلام قدرته على فعل الرؤية وفعل الاستنهاض ويصير ثرثرة جوفاء.

في المقطع الثالث عشر ترد الصيغة الإنشائية لأول مرة، ويغادر الزمن صيغة المضارع المستمر متجها إلى المستقبل بوساطة فعل الأمر، ويأخذ الضمير العائد على الأنثى شكل المخاطب:

---

[٣٢٨] ن.م:٥٩.

((ضعي شفتيك على الوردة كي تتفجر))[329]

أما القطب الآخر فيتمثل هذه المرة بالوردة مصداقا من مصاديق الوجود، واستمرارا لمصاديق الغابة والنيران والوحوش، ويتحقق فعل الهدم (تتفجر) بوساطة الشفتين، مثلما حصل في المقطع السادس: (وشفتاها تنسفانه).

يتكرر الأسلوب الإنشائي ثانية في المقطع الرابع عشر :

((أين تركت كل هذه الشمس التي على بطنها))[330]

ويتجه الزمان إلى الماضي باعتماد الفعل (تركت)، لكن النص يعود إلى إيقاعه السابق في الجملة اللاحقة:

((الأنثى الوحيدة العارية في الظلام

يضمخها السكون))[331]

في هذا المقطع تعددت الأقطاب المقابلة للأنثى: الشمس، الظلام، السكون، أما قطب الأنثى فيبدأ متمثلا بالضمير المستتر، ثم يبرز متمثلا باسم ينتمي إلى حقل الجسد (بطنها) مضافا إلى ضمير الأنثى، ثم لفظ الأنثى موصوفا بصفتين، ثم ضمير النصب المتصل في (يضمخها) .

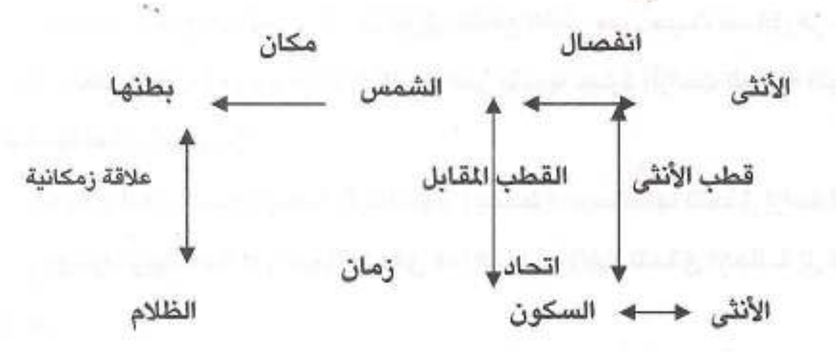
يتحقق التقابل في الجملة الأولى بين الأنثى والشمس، مرتبطين بعلاقة انفصال، يشير لها الفعل (تركت)، بينما يكون التقابل في الثانية بين الأنثى والسكون مرتبطين بعلاقة اتحاد يشير لها الفعل (يضمّخ). بينما تؤدي لفظتا (بطنها) المنتمية إلى قطب الأنثى، و(الظلام) المنتمية إلى القطب المقابل وحدة الزمكان بدلالة حرف الجر (على) الدال على الظرفية المكانية، وحرف الجر (في) الدال على الظرفية الزمانية، كما توضح ذلك الخطاطة الآتية:

---

[329] ن.م:٥٩.

[330] ن.م: ٥٩ .

[331] ن.م:٥٩ .



هكذا بعد أن كان الزمكان (الصورة الفيزيقية للوجود) قطبا مقابلا للأنثى، تـدخل الأنثى الآن طرفـا ـــــــــــــ في تكوينه، متمثلة بعبارة (بطنها).

في المقطع الخامس عشر يتمثل قطب الأنثى بعبارة (شفتيها):

((طيور كثيرة على شفتيها
تتنسم بعزلة الكلام))[٣٣٢]

برغم ان العبارة لم تأت فاعلا لفعل من أفعال الهـدم ، لكـن الكـلام الـصادر عـن الشفتين يرتبط بدلالة الهدم ، بوساطة اجتماع الفعلين (يخترق) و (يرتد):

((يخترق الفضاء ... فيرتد إليها
كواكب وأقداحا وشموسا تتنهد))[٣٣٣]

التقابل هنا يتم بين الكلام المنبعث من شفتيها ممثلا لقطب الأنثى، وبـين الطيـور ممثلا للقطب المقابل أوّلا ،والفضاء ممثلا آخر للقطب المقابل. أما ((شـفتاها)) فتـؤدي دلالة المكان، وبذلك تشكل استمرارا لما يؤدي المقطع السابق بل تصعيدا لتلك الدلالة.

---

[٣٣٢] ن.م: ٦٠.
[٣٣٣] ن.م: ٦٠.

يعود بنا المقطع السادس عشر دلاليا إلى المقطع الثاني من حيث تعالق الزمان (الليل) بالمكان (العالم) ، وترسخ دلالة التجلي التي تؤديها عبارة (أزاحت العارية الليل) وتضخمها لفظة (العارية) .

ما زالت أفعال الهدم مهيمنة (ارتطما) و (يسقط)، بوساطتها تتحقق إزاحة الليل وتجلي الوجود، وبوساطة (ذراعيها) يتحقق هذا التجلي، وثانية تتحقق الإحالة إلى اليد تكتشف.

المقطع السابع عشر ذو الجملتين الاسميتين يشكل رتاجا لهذه الوحدة. واستمرارا وتصعيدا للمقطع السابق:

((رقيقة على المرايا السبع

أحلامها هواء العالم ونبيذه الأكثر حرية))[٣٣٤]

تختفي فيه كل الألفاظ الدالة على الجسد، وتهيمن ألفاظ الروح ، حتى لفظة (الأنثى)التي تشكل القطب الأوّل جاءت مبتدأ محذوفا دل عليه الخبر (رقيقة) المنتمي إلى حقل الروح إنها أقصى حالات التجلي .

الوحدة الرابعة:

المقطع الثامن عشر يشتمل على تكرار غير دقيق للاستهلال:

((تخرج الأنثى الوحيدة الأسيانة من الظلام

فلا ترى))[٣٣٥]

لكن التغير في هذا المقطع ينتج دلالات جديدة تضاف إلى الدلالات السابقة ، فتكملها، فإذا كانت جملة الاستهلال قد جعلت من الأنثى ماهية للوجود، باختفائها يختفي وبانقادها يتجلى (المقطع الثاني) ثم تتحقق الرؤيا باتحاد القطبين (المقطع

---

[٣٣٤] ن-م:٦٠ .

[٣٣٥] ن-م: ٦١ .

الثالث)، أما في المقطع الثاني فان انفصال القطبين يؤدي إلى الاختفاء وغياب الرؤيا. ... هكذا كان هذا المقطع تكثيفا وتحريفا للمقاطع الثلاثة الأولى.

في المقطع التاسع عشر تحيلنا عبارة التراب الذي ينبثق من الذهب إلى المقطعين الرابع والخامس مع تضخيم الدلالة الجنسية بوساطة الطيور والعشب إلى جانب العيون الدفاقة التي عبرت عنها الينابيع في المقطع الخامس. ما زال غياب الرؤيا قائما بغياب العلامات الدالة عليه. على عكس ما ورد في المقطع الخامس.وما زال غياب القطب المقابل قائما مذ خرجت الأنثى من الظلام. أما الطيور والعيون والعشب فهي هنا تنتمي إلى قطب الأنثى، ما دامت تطلع من ذهبها.

يستمر غياب القطب المقابل في المقطع العشرين. ويحصل التقابل بين الأنثى وعطر ملذاتها:

((ساهمة واجمة تستنشق عطر ملذاتها... حتى تنام))[٣٣٦]

ويبلغ غياب الرؤيا مداه الأبعد بدلالة (حتى تنام)، على الضد مما وجدناه في المقطع السادس.

في المقطع الحادي والعشرين يستمر غياب القطب المقابل :

((كأن يدها سحابة

كأن يدها الهواء))[٣٣٧]

الهواء الذي كان مكانا لنومها في المقطع السابع يظهر مشبها به، ويختفي الضوء الذي كان مكانا لاستيقاظها وتحلّ محلّه السحابة دالا جنسيا، قطب الأنثى يتمثل باليد، اليد التي يعفرها التراب الذي تفركه من ذهبها اللامع، والتي تنبسط على المياه فيضطرب الظلام، والتي تزيح الليل الذي يسقط على العالم... اليد التي تكتشف.

---

[٣٣٦] ن.م:٦١ .

[٣٣٧] ن.م:٦١ – ٦٢ .

يتحقق حضور القطب المقابل متمثلا بالسماء في المقطع الثاني والعشرين:

((كل شيء يحلق بلا انتظار.

وحدها السماء

تستلذ بخفق الأجنحة..))[٣٣٨]

ويأتي اختيار السماء صورة للوجود انسجاما مع فاعلية الحلم الذي أومأت له الكنايات المتمثلة بأفعال الارتفاع والتحليق وخفق الأجنحة ، وباح به نعت الأنثى بالحالمة الوحيدة. وبالحلم وحده تغيب الرؤية الحسية فينتفي فعل الرؤية المتعدي بالواسطة وتغيب معه المصاديق المادية للوجود: الأرض والبحر والغابة. وتتحقق الرؤيا القلبية بالفعل (رأى) المتعدي بذاته، مسلطة على الصورة الروحية للوجود :السماء.

في المقطع الثالث والعشرين يتمثل القطب المقابل بالهواء. الهواء الذي كان مكانا تنام عليه روح الأنثى، والذي كان أحلامها وشبيه يدها ، يصير أمواجا من النيران حين تنثر عليه الأنثى أنوثتها، تتضخم في هذا المقطع الدلالة الجنسية تضخما هائلا .بفعل العلامات السيميائية للأنوثة: الأسورة والقلائد والخواتم والأقراط، وبفعل دلالات الأمواج والنيران والأسرة والسهرات . ويقترن هذا التضخم بهيمنة أفعال الهدم متمثلة بـ (تنثر وترتج وتتلاطم) . لكن علامة واهنة تنتمي إلى حقل الروح تلوح في نهاية المقطع إنها النبيذ، الحلم الذي يشدنا إلى المقطع السابق .

إن تضخم الدلالة الجنسية جاء صورة للقطب المقابل وبذلك كان مرادفا ونقيضا للدلالة المكثفة التي قدمتها جملة الاستهلال. حيث يكون الوجود صورة لماهيته بتجليها يتجلى وباختفائها يختفي.

* * *

[٣٣٨] ن.م:٦٢ .

القراءة الوظائفية

تشكل ثنائية الأنثى - الوجود قطبي المولد الشعري على امتداد القصيدة. ويؤدي هذا المولد وظيفته عن طريقين: الأوّل تحولات هذين القطبين عبر المقاطع الأربعة والعشرين - كما مر في القراءة السياقية -، والثاني شبكة العلاقات التي تقوم بين تقابل خمسة أنماط من الثنائيات، هي: التجلي - الاختفاء ، الروحية - الجسدية ، الضوء - الظلام ، البناء - الهدم ، الاتحاد - الانفصال . كما ستكشفه القراءة الآتية:

١ -التجلي - الاختفاء

تبدأ القصيدة بعلاقة سببية بين اختفاء الأنثى واختفاء القطب المقابل في المقطع الأوّل فكان اختفاء الأنثى سببا لاختفاء المكان، ثم يبرز التجلي في المقطع الثاني بذات العلاقة السببية فيكون تجلي الأنثى - متمثلا بإيقاد شمعاتها - سببا في تجلي الليل . ويسامر التجلي في المقطع الثالث متمثلا بالفعلين :(شف) و (تتفجر) . وفي الرابع والخامس يقتصر التجلي على الأنثى دون القطب الآخر متمثلا بعبارة ((قوسان كونيان ذراعاها)) والفعل (انبثقت). ثم يتحول إلى القطب الأخر - في المقطع السادس - بوساطة الفعلين (يرى) و (تنسفانه)، وفي السابع يعود إلى قطب الأنثى بوساطة لفظة (المستيقظة). وتغيب الدلالتان كلتاهما في المقطع الثامن الذي يشكل خاتمة الوحدة الدلالية الأوّلى .

في المقطع التاسع تمارس ازدواجية الخفاء والتجلي على الأنثى، فلفظة (العارية) تبوح بتجلي الأنثى وعبارة (لا يراها) تهمس بخفائها. وإذ تغيب هذه الازدواجية في العاشر تظهر في الحادي عشر متجسدة بالفعل (تستنهض) الذي يومئ إلى تجلي القطب

المقابل .وتغيب في الثاني عشر لتظهر في الثالث عشر بدلالة الفعل (تتفجّر) الذي يومئ إلى تجلي القطب المقابل أيضا. وفي الرابع عشر تتجلى الأنثى بدلالة (العارية) . وفي الخامس عشر يتحقق التجلي بصيرورة كلامها أجساما مادية (كواكب وأقداحا وشموسا) . وفي السادس عشر يقترن تجلي الأنثى - بدلالة العارية - بغياب القطب المقابل - متمثلا بإزاحة الليل . ويبلغ تجلي الأنثى مداه الأقصى في المقطع السابع عشر (خاتمة الوحدة الثانية) حيث تضخم (المرايا السبع) صفة التجلي وبذلك يتحقق التذبذب بين خاتمتي الوحدتين .

في المقطع الثامن عشر يتحقق غياب الأنثى بدلالة الفعل (تخرج) ويتضخم بدلالة (لا ترى) . لكن الثنائية تغيب عن المقاطع الثلاثة التالية التي تشكل مع المقطع الثامن عشر الوحدة الثالثة وبذلك يستمر التذبذب من الغياب إلى التجلي إلى الغياب.

في المقطع الثاني والعشرين يتحقق تجلي الأنثى بدلالة (تراها) وغياب القطب المقابل بدلالة (لا تراها)، أما في الثالث والعشرين فإن تجلي الأنثى الذي تومئ له الجملة((تنثر أسورتها والقلائد والخواتم والأقراط)) يأتي سببا لتجلي القطب المقابل متمثلا بالهواء الذي صار أمواجا من النيران ... وبذلك يستمر التذبذب السابق بين الغياب والتجلي.

نخرج من ذلك بأن مسار ثنائية الغياب والتجلي كان على الصورة الآتية: يتحقق غياب القطبين في الوحدة الأوّلى وفي الثانية تتجلى الأنثى مقابل غياب القطب المقابل. وفي الثالثة يغيب القطبان وفي الرابعة يتجلى القطبان ثم يعودان إلى الغياب في الخاتمة التي كانت تكرارا للاستهلال .

٢ الضوء – الظلام

ترتبط بالثنائية الأوّلى وتكون صورة أخرى لها .وهـي تبـدأ بـالظهور مزدوجـة في المقطع الثاني فيرتبط الضوء ((أشعلت شمعاتها)) بالأنثى . ويـرتبط الظـلام بالقطـب المقابل (الليل). وفي المقطع الثالث يرتبط كل منهما بالقطبين معا، فـالظلام المـضاف إلى ضمير المخاطب العائد إلى القطب المقابل يرتبط بأهداب الأنثى، ويرتبط القمر المضاف إلى الضمير ذاته بنهدي الأنثى، وفي الرابع يرتبط الظـلام متمـثلا بـالتراب والـضوء المتمثـل بالذهب بقطب الأنثى، وفي الخامس فان الضوء المنتمي إلى القطب المقابل يرتبط بالأنثى، وتغيب الثنائية في السادس والسابع .وفي الثامن يرتبط الـضوء بـالأنثى مقابـل ارتبـاط القطب المقابل بالظلام .

في الوحدة الثانية يغيب الضوء ، ويأتي الظلام مصداقا للقطب المقابل في المقطعـين التاسع والعاشر . وتغيب الثنائية عن المقاطع الحادي عشر والثاني عشر والثالث عـشر. وفي الرابع عشر يقترن الضوء بالأنثى ويبقى الظلام مـصداقا للقطـب المقابـل . ويتغـير الأمر في المقطع الخامس عشر فيغيب الظلام ويرتبط الضوء بالقطـب المقابـل بوسـاطة علامتيه: الكواكب والشموس، ويجري التغير في المقطع السادس عـشر فيرتـبط الـضوء بالأنثى((برقان خاطفان)) ويرتبط الظلام بالقطب المقابل ((الليل الـذي يـسقط عـلى العالم))، وتغيب الثنائية تماما في المقطع السابع عشر.

في الوحدة الثالثة يشكل الظلام صورة للقطـب المقابـل في المقطـع الثـامن عـشر. وتغيب الثنائية عن المقاطع التاسع عشر والعشرين والحادي والعشرين .

ويستمر غياب الثنائية في مقطعي الوحدة الرابعة وخاتمة القصيدة.

الروحية – الجسدية

في الوحدة الأولى: تظهر الثنائية في المقاطع الأربعة (من الثاني إلى الخامس) حيث يومئ إلى الجسد (عريها) و(نهديها) و(ذراعاها) و(التراب) مرتبطا بـالأنثى. أما في السادس فتبرز الروحية متمثلة بـ (قلبها). والجسدية متمثلة بـ (شفتاها). وفي السابع تبرز الروحية متمثلة بكلمة (روح). وتغيب في الثامن.

وفي الوحدة الثانية تضخم لفظة (كلامها) الروحية، وتضخم (العارية) الجسدية في المقطع التاسع، وفي العاشر تحيل (كفيها) إلى الجسدية ، وتحيل (الأثيريتين) إلى الروحية. وفي الحادي عشر تحيل (همساتها) إلى الروحية أيضا . بينما تتمثل الجسدية في (فخذاها) و (شفتيك) و (بطنها) و (العارية) مرتين و (شفتيها) و(ذراعيها) في المقاطع (بين الثاني عشر والسادس عشر). وتتمثل الروحية بلفظتي (أحلامها) و(نبيذها).

وفي الوحدة الثالثة تتمثل الجسدية بـ (راحتيها) و(ملذاتها) في المقطعين التاسع عشر والعشرين. وتبرز الروحية في الحادي والعشرين بوساطة تشبيه اليد بالسحابة والهواء.

وفي الوحدة الرابعة تتمثل الروحية بلفظة (الحالمة) في المقطع الثاني والعشرين. ثم تبرز الجسدية متمثلة بـ (أسورتها والقلائد والخواتم والأقراط) في المقطع الثالث والعشرين.

٥ -الاتصال – الانفصال

تبدأ الوحدة الأولى بانفصال الأنثى عن المكان في المقطع الأوّل، ويتحقق الاتصال في الثاني بانهمار عريها على الليل، وفي الثالث يتحقق الاتحاد بارتباط الظلام بالأهداب ، وتكور القمر على النهدين، ويتماهى القطبان في المقطع الرابع: فالتراب الذي يمثل القطب المقابل يأتي من فرك ذهبها اللامع، وفي الخامس يتحقق الاتصال بوساطة فعلي

الرؤية والتشمم اللذين يكون القطب المقابل فاعليهما، والأنثى مفعوليهما، ويستمر الاتصال في السادس والسابع بوساطة الفعلين: (يرى) و(برأ) الذي يتكرر في النص بتغير الفاعلين والمفعولين، لكن الانفصال يتحقق في المقطع الثامن فيتقابل القطبان تقابلا،

وفي الوحدة الثانية يتحقق الاتصال والانفصال معا في المقطع التاسع: الأوّل يتمثل برؤية العارية الليل، والثاني بعدم رؤية العارية الليل.

وفي العاشر يتخذ الاتصال صورتين: الأولى انبساط كفيها على المياه، والثانية تهاوي النجوم إليها.

وفي الحادي عشر يتحقق تماهي القطبين كما مر بنا في القراءة السياقية . لكن هذا التماهي ينفك في المقطع الثاني عشر وتعود الاثنينية، غير ان الاتصال يقوم بوساطة الأدوات: (في) و(على) و(بين)،

وفي الثالث عشر يتمثل الاتصال بوضع الشفتين على الوردة،

ويتحقق الاتصال والانفصال معا في المقطع الرابع عشر بوساطة الفعلين (يضمخها) و(تركت). وفي الخامس عشر والسادس عشر يكون الارتداد والارتطام علامتين على الاتصال .ويتحقق الاتحاد بين القطبين في المقطع السابع عشر حيث تكون أحلامها هي هواء العالم ونبيذه.

وفي الوحدة الثالثة يتحقق الانفصال بخروج الأنثى في المقطع الثامن عشر. وفي التاسع عشر تأتي ولادة القطب المقابل من تراب الأنثى علامة على الاتصال والانفصال معا. وفي الحادي والعشرين يتحقق الاتحاد بتشبيه القطبين ببعضهما.

في الوحدة الرابعة يتحقق الاتصال في المقطع الثاني والعشرين متصلا بالرؤية وارتفاع السماء إلى الأنثى. وفي الثالث والعشرين يبلغ الاتصال درجته العظمى حين تنشر الأنثى انوثتها في الهواء فتوقد النيران في القطب المقابل.لكن الانفصال يتحقق في الخاتمة.

* * *

الأنثى بوصفها علامة، و((العلامة ليست الا علاقة بشيء آخر، لا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى عنصر آخر في شبكة ما))[339]، تدرك دلالاتها من حيث علاقاتها بالعلامات الأخرى للنص: المكان، الليل، العالم ، التراب، الهواء، الضوء....التي كشفتها القراءة السياقية ، ومن خلال تحولاتها بين أنماط الثنائيات التي مرّ ذكرها في القراءة الوظائفية... إن القراءة الاستكشافية الآنفة الذكر قد فتحت بابا تأويليا نحو الرؤية الأسطورية. هكذا تحيلنا أنثى الفردوس إلى أسطورة الأم الكبرى، انها تحيل إلى (جيا) الإغريقية الكلية القدرة التي منها انبثقت جميع الأشياء و((التي يغذي ترابها جميع الكائنات))[340]، نتذكر جيا ونحن نقرأ :

((قوسان كونيان ذراعاها

يعفرهما التراب الذي تفركه من ذهبها اللامع

الأمين

* * *

رأت الينابيع إلى ترابها الأزرق المر الغريب

فانبثقت

ليتشمم الضوء أطرافها))[341]

إنها تحيل إلى مايا زوجة فيشنو الكائن الأعلى الذي باتحاده بطاقته مايا خلقت جميع الأشياء - بحسب الميثولوجيا الهندية-[342]، كما تحيل إلى مايا الرومانية إلهة الينابيع والأرض الأم والتي باتحادها مع فولكان بدأت الخليقة[343]. هكذا كانت أساطير

---

[339] مدخل إلى السيميولوجيا : ٢ :٦٠.

[340] معجم الأساطير : ١ : ٢٣٧ .

[341] كتالي الفردوس : ٥٧ .

[342] معجم الأساطير :٢ :١٥٤ .

[343] نفس المكان.

الخليقة الأولى تفسر نشأة الكون: كي وآنو عند السومريين، تيامة وآبسو عند البـابليين، عشيرة وإيل عند الكنعانيين...والقائمة تطول.

هكذا تكون ثنائية الأنثى والقطب المقابل صورة أخرى الأسطورة الأم الكبرى عنـد الإنسان البدائي، وقبل الاسترسال بالتأويل يطرح سؤال نفسه:

ونحن أمام قصيدة تأملية غنائية اليس جـديرا أن تكـون ذات الـشاعر حـاضرة في القصيدة؟ .. فلماذا خلت القصيدة بأكملها من ضمير المتكلم؟

الإجابة نجدها في فكر غوستاف يونغ . يرى يونغ ان الذات أي النواة الأعمق للـنفس قد تتمثل برموز إجمالية كشيخ حكيم او روح الطبيعة[٢٤٤]، وقد تتمثل بالخيـال الفعـال وهو طريقة من التأمل يدخل المرء بوساطتها في صلة مع اللاوعي[٢٤٥]، وقد تتمثل بالأنيما، والأنيما - كما يعرفها فون فرانتس - تشخيص انثوي للاوعـي الرجـل[٢٤٦]. هكـذا تكـون انثى الفردوس أنيما الشاعر.... ويضيف فرانتس استنادا إلى يونغ ((ان نواة النفس عادة ما تعبر عن نفسها بنوع من البناء الرباعي))[٢٤٧] ، تلمس هذا البنـاء الربـاعي في المقطـع الثالث والعشرين، حيث تتجسد الأنيما بأربعة مصاديق ((أسـورتها والقلائـد والخـواتم والأقراط)) ، يقابلها أربعة مصاديق تجسد القطب المقابل ((أسرة وسهرات وحـدائق ... ونبيذ ...)). ويتعزز هذا التصور في ملاحظة الدكتور يونغ ((بأن ثمـة نزعـة لا واعيـة في إتمام صيغتنا الثالوثية في الله بعنصر رابع يميل إلى ان يكون انثويـا))[٢٤٨] ، ينطبـق ذلـك على كثير من الثلاثيات- في النص- التي تأخذ أبنيتها الرباعية باقترانها بالأنثى.من ذلـك:

---

[٢٤٤] الإنسان ورموزه : ٢٨، .
[٢٤٥] المصدر نفسه :٢٩٤ .
[٢٤٦] المصدر نفسه : ٢٥٣ .
[٢٤٧] المصدر نفسه : ٣٦٤ .
[٢٤٨] المصدر نفسه : ٣٣١ .

((أشعلت شمعاتها الثلاث)) التي تأخذ بناءها الرباعي بإضافتها إلى الضمير العائد على الأنثى . وتترسخ البنية الرباعية بوصف الأنثى بثلاث صفات ((الأنثى الحزينة الوحيدة الأسيانة))، وتتكرر الظاهرة في ((رقيقة على المرايا السبع)) فتأخذ المرايا ثمانيتها[٢٤٩] باقتران المرايا بالأنثى. كما تتكرر في ((همساتها التي تستنهض الغابات والنيران والوحوش))، فتتحقق البنية الرباعية بالتقابل بين همسات الأنثى وبين الغابات والنيران والوحوش، ثم بالتقابل بين المصاديق الثلاثة المذكورة وفخذي الأنثى في المقطع اللاحق :

((هي
في الغابة وعلى النيران وبين الوحوش
فخداها تترثران كثيرا)) .

تفسر نظرية يونغ البناء الرباعي للأنيما((بسبب وجود أربع مراحل لتطورها))[٢٥٠] ويلخص فرانتس هذه المراحل بالنماذج الآتية :

١ - نموذج حواء : ويمثل العلاقات محض الجنسية والبايولوجية.

٢ - نموذج هيلين : نموذج رومانسي جمالي مازال متميزا بالعناصر الجنسية.

٣ - نموذج العذراء مريم: تمثل الارتفاع إلى قمم التقوى الروحية .

٤ - نموذج سابينيشيا : تمثل حكمة تسمو حتى فوق الأعظم قدسية والأعظم نقاء[٢٥١].

---

[٢٤٩] ورد في (الإنسان ورموزه) عن موتيف العدد٤ ان التميز بالرباعية يعني كونها ذات أربعة اقسام او ذات تركيبة أخرى مستمدة من السلسلة العددية ٤، ٨، ١٦ ..... [الإنسان ورموزه :٢٨٧.]

[٢٥٠] المصدر نفسه :٢٦٤ .

[٢٥١] المصدر نفسه :٢٦٤ .

لكن أنيما الفردوس لا تنتمي إلى واحد من هذه النماذج ، إنها مـزاج لهـا جميعـا ، نلمس ذلك ونحن نتابع تحولات الأنثى بين الروحية والجسدية في القراءة الوظائفية ومن خلال الوحدات الأربع:

في الوحدة لاولى تقترب الأنثى كثيرا من النموذج الأوّل، يتضح ذلك من خلال هيمنـة المفردات التي تضخم الصفة الجسدية: النهدان، الذراعان، الشفتان، وترسـخها برمـوز جنسية أخرى، مثل: عريها والتراب... لكن الروحية لا تمحي تماما مـن الأنيمـا، وإنمـا تظهر ضامرة متمثلة بلفظتي القلب والروح.

وحين ننتقل من ثنائية الروحية – الجسدية إلى ثنائية الهدم – البناء نلمس اقـتران الأنثى بأفعال الهدم: أشعلت ، انهمر، انفجر، تفرك ، تنسفانه، من هنـا يترسـخ اقـتران أنيما الفردوس بحواء المرتبطة بالغواية (وسيلة الهدم) متمثلة بالحية والتفاحـة ومـن ورائهما الشيطان.

لكننا حين ننتقل إلى ثنائية "الضوء – الظلام" نلمس اقتران الـضوء بقطبـي الأنثـى متمثلا بشمعاتها والقمر وشفافية الليل والذهب والضوء. هكـذا تـستقطب الأنثـى – في الوحدة الاولى – علامات الجسدية والهدم والضوء الذي يـومئ إلى المعرفة،وبـذلك تقـترب كثيرا من حواء ويصل الاقتراب حد التطـابق حـين تـرتبط العلامـة الـضوئية بالعلامـة الجنسية ارتباطا سببيا كما في :

((أشعلت شمعاتها الثلاث

فانهمر عريها على الليل))

وفي :

((رأت الينابيع إلى ترابها المر الغريب

فانبثقت

ليتشمم الضوء اطرافها))

ان هذه العلاقة السببية بين الجنس والمعرفة تحيلنا إلى القرآن الكريم : ((فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما))[٧٥٢].

وفي الوحدة الثانية تقترب الأنيما من النموذج الثاني، النموذج الرومانسي المتميز بالعناصر الجنسية ، يتحقق ذلك من خلال التقابل الحاصل بين الصفة والموصوف ، فلفظة (الرقيقة) حين تصف (العارية)تمنح الشحنة الجنسية ملمحا رومانسيا. مثل ذلك يحصل في كفيها الأثيريتين - كما مر في القراءة الوظائفية - كما يتحقق من خلال نمط التذبذب الدلالي الذي تؤديه عبارتا (همساتها) و (فخذاها) بالصورة التي جرت الإشارة إليها أثناء القراءة السياقية. وفي المقطع الخامس عشر تقترن (شفتيها) المنتمية إلى حقل الجسد بالطيور التي ترمز إلى التعالي بحسب يونغ[٧٥٣]. ثم يتحقق التقابل الطباقي بين(يخترق) و(يرتد)كمظهر جديد ((للنزاع القديم ما بين رموز الكبح ورموز التحرير))[٧٥٤].وبرغم هيمنة العلامات الجسدية على هذه الوحدة - كما تشير القراءة الوظائفية- لكن المقطع الختامي ينتقل إلى سماء الروحية التي تمنح الأنيما ملمحا رومانسيا بوساطة العلامات : المرايا والأحلام والهواء والنبيذ.إجمالا ، تدخل الأنيما - في هذه الوحدة - مرحلة توازن بين الكبح والتحرير.

في الوحدة الثالثة تسعى الأنيما إلى الاقتراب من النموذج الثالث ، نموذج العذراء مريم، بسعيها إلى التعالي المتمثل : أوّلا بخروجها من الظلام، وثانيا بتجرد صفتها من الجسدية ((الوحيدة الأسيانة)) ثم ((ساهمة واجمة))، وثالثا بالصيغة البيانية التي تختم بها الوحدة حيث تتجرد (اليد) المنتمية إلى حقل الجسد من جسديتها وتكتسب صفات روحية بوساطة تشبيهها بالسحابة ثم بالهواء.

لكن ما يبعدها عن نموذج مريم هو المقطع التاسع عشر والتقابل القائم بين العلامات الروحية والعلامات الجسدية، إن أسراب الطيور والعيون الدفاقة والعشب

---

[٧٥٢] سورة طه : ١٢١.

[٧٥٣] الإنسان ورموزه : ٢١٤ .

[٧٥٤] المصدر نفسه : ٢١٥ .

الطالع من التراب بقدر ما هي رموز إلى التعالي والانعتاق هي تتضمن إيحـاءات جنـسية صارخة، وان الذهب الذي هـو روح الإنـسان الكـوني الأوّل (غايومـارت)[٢٥٥] يتحـول في راحتي الأنثى إلى تراب (رمز الجسد)، يتحقق ذلك التحول بتأثير الفعل (ينفرك). وهنـا لا بد من التوقف عند هذا الفعل والتعرف على دلالته الميثيولوجية. يقول فرانتس ((ان فرك وصقل الأحجار فاعلية للأنسان معروفة منذ القدم.... وان بدائيي استراليا يعتقـدون ان موتاهم يستمرون على الوجود في الأحجار كقوى فاضلة مقدسة، وبأنهم إذا مـا فركـوا هذه الأحجار فان القوة تزداد))[٢٥٦] . والآن ، وقد استبدل الشاعر الـذهب بالحجـار، فـان الفرك يعني شحن الطاقة الروحية التي تؤدي بدورها إلى ولادة التراب (رمز الجسد) مـن الذهب (رمز الروح). ومن التراب يتحقق التعالي متمثلا بالطيور والعيون والعشب. لكـن هذا التعالي ليس انعتاقا من الجسد ورغباته الجنسية ،كما في أنيما العذراء مـريم ،وانمـا الاثنان يكونان مظهرين لجوهر واحد . ان الصيغة الصرفية للفعل (ينفـرك) تحيلنـا إلى الفعل (تفرك) في المقطع الرابع ، حيث كانت الأنثى نموذجا لأنيمـا حـواء فجـاء الفعـل مجردا متعديا كانت الأنثى فاعله والـتراب مفعولـه، انـسجاما مـع الـصفة الجنـسية الصرف لأنيما الأنثى في تلك المرحلة.لكن الفعل ، وحين اقتربت الأنثى من نمـوذج الأنيمـا المتعالية،يأتي مزيدا بالألف والنون مكتسبا صفة المطاوعـة مـسندا إلى الـتراب فتتجـرد الأنثى من الفاعلية وتصبح ظرفا مكانيا لحدوث الانفراك ((ينفرك في راحتيها)).

في الوحدة الرابعة تقترب الأنيما من نمـوذج الحكمـة التـي تـسمو فـوق الأعظـم قدسية والأعظم نقاء ، يتحقق ذلـك بوسـاطة هيمنـة ألفـاظ التعـالي: الـسماء، خفـق الأجنحة، الحالمة ، النبيذ ... وأفعال التحليق والارتفاع ... وتأتي عبارة ((ترتفـع الـسماء إليها)) لتضع الأنثى فوق الأعظم قدسية والأعظم نقاء : السماء . لكن المقطـع اللاحـق

---

[٢٥٥] ورد في أسطورة فارسية ان الذهب قد تكون من روح غايومارت[الإنسان ورموزه : ٢٢٩ .]
[٢٥٦] الإنسان ورموزه :٢٩٢.

يمنح الأنيما ملامح جنسية - كما مر في القراءة السياقية - يتحقق بفضلها فعل التحويل معززا بأفعال الهدم : تنثر وترتج وتتلاطم ، ثم يأتي النبيذ ليمنح الملامح الجنسية صفة حلمية فتتكرر بذلك صورة أنيما الفردوس في شكلها الثالث تعبيرا عن روحية الجسد وجسدية الروح.

ان أنثى الفردوس بوصفها الصورة اللاواعية لضمير المتكلم وبتفاعلها مع القطب الآخر بصوره المختلفة الرامزة للوجود تحيلنا إلى المعادلة الأويتشادية بين الأتمن و البراهمن[٣٥٧]، هكذا تصبح الأنثى صورة للأتمن ذلك الجوهر اللطيف الذي يقيم داخل النفس ، ((ذلك المبدأ المتسامي الذي هو فوق الطبيعة ، ومنه تنبثق القوى والظواهر ... انه الذات الأسمى ، المدبر الداخلي...))[٣٥٨].

يقابله البراهمن : النفس الكونية الشاملة ، وسيد المخلوقات الذي منه صدر كل شيء[٣٥٩]. وهو ((مسكن الكائنات قاطبة ويسكن هو في الكائنات كلها))[٣٦٠]. نتذكر ذلك ونحن نقرأ في (فردوس) :

((من رقق ظلامك على أهدابها .. حتى شف

من كور قمرك على نهديها ...حتى انفجر))

لقد كشفت لنا ثنائية الاتصال والانفصال ثلاث حالات للاتحاد بين القطبين متمثلة بالمقاطع الثالث والسابع عشر والحادي والعشرين تتناص وصورة الاتحاد المشار إليها في النصين الهنديين السابقين.

---

[٣٥٧] الفلسفات الهندية : ١٢١ - ١٢٨ .

[٣٥٨] المصدر نفسه : ١٢٨ .

[٣٥٩] المصدر نفسه : ١٢٢ .

[٣٦٠] المصدر نفسه /١٢٩ .

وإذ تطمح الأتمن إلى العودة إلى البراهمن والاتحـاد بهـا ، كوسـيلة للانعتـاق مـن الجسد[٣٦١]، تسعى أنثى الفـردوس إلى التمـاهي بالقطـب الآخـر.فتكـشف لنـا القـراءة الوظائفية عن تحقق ذلك التماهي بين القطبـين في المقـاطع : الرابـع و الحـادي عـشر والسابع عشر.

لكن التناص بين (الفردوس) والفكر الأسطوري القديم لا يأخذ مـداه الأكمـل ، مـا دامت رؤيا شاعر الفردوس ملوثة ببصمات العقـل، الإلـه الـذي يـسيطر عـلى حيواتنـا الراهنة - بحسب يونغ-[٣٦٢]،من هنا تنشـأ للفارقة بين أسطورة الفـردوس والأسـاطير القديمة . فإذا كانت العقيدة الأوبتشادية تقدم الاتحاد كهدف نهـائي يطمـح الأتمـن إلى بلوغه ، يتعاقـب الاتحـاد والانفـصال - في أسـطورة الفـردوس كمـا جـاء في القـراءة الوظائفية - تعبيرا عن وحدة وصراع الأضداد ، والصيرورة الدائمة الناتجة عن ذلك.ومن هنا أيضا يكون الابتداء بانفصال القطبين وما ينتج عنه مـن انطفـاء وغيـاب للرؤيـة، وبعده يتحقق الاتصال ومعـه الاتقـاد والـتجلي حتـى يبلـغ الـذروة في المقطـع الثالـث والعشرين ((فإذا بالهواء أمواج من النيران)) لينتهـي بالانفـصال المـؤدي إلى الانطفـاء وغياب الرؤية ثانية.

---

[٣٦١] المصدر نفسه ، ١٥٦ -١٥٧ .

[٣٦٢] الإنسان ورموزه : ١٢٨ .

يحيلنا ذلك أوّلا إلى طفولة العقل ومقولة هرقليطس:العالم شعلة تنطفئ وتشتعل في أوقات معينة. ويحيلنا أخيرا إلى النظرية الفيزيائية المعاصرة عن نشأة الكون ونهايته، كما تقدمها نظرية الأنفجار العظيم.

وتأتي هذه المفارقات تعبيرا عن الاختلاف بين الفكر الوحشي والفكر المتحضر، كما رسمه ليفي شتراوس"[٣٦٣].

* * *

[٣٦٣] الأسطورة والمعنى :٣٥ - ٣٦ .

"هذا خبز"
بين الأسطورة والأيديولوجيا

الأنثى التي شكلت الدال المهيمن في " فردوس" عبد الزهرة زكي ، والتي كانت أنيماه التي توارى خلفها ، تبزغ ثانية في "هذا خبز" من مجموعته الشعرية "كتاب اليوم.. كتاب الساحر" ...إنها ذات الأنثى "الحزينة الأسيانة" ، ولكنها منشطرة على ذاتها بين "الصبيّة /المسكينة/الجوعانة" وبين "الأميرة / الحسودة / بنت الأمير/أخت الأمير" .

يتحقق الانشطار هنا بتأثير الأيديولوجيا ، وبها يتناقض القطبان المنشطران ، فالأيديولوجيا - كما يراها بارت- تسعى إلى كشف التناقض ، على الضد من الأسطورة التي تعمل على محوه ومنح الأشياء سمة التجانس .

تقتحم الأيديولوجيا القصيدة فتبدد الغموض الذي تفرضه الأسطورة على فضاء النص ، الصراع بين شطري الأنثى يدور بوضوح حول الدرهم ، بدءاً من المقطع الاستهلالي :

"إرمي بدرهمك الذي تحسدك من أجله الأميرة
الذي تخطفك من أجله الأميرة
الذي تقتلك من أجله الأميرة "

وتتراكم دراهم "الصبيّة الجوعانة" في حوش "الأميرة الحسودة" ، حتى إذا بلغ التراكم مداه الأقصى حصل التحول النوعي فصارت الدراهم لهبا يحرق حوش الأميرة.

وقبل ذلك تتحقق الوحدة والتضاد باختيار النصين المضمنين : الأول لضابط أمريكي والثاني لشاعر أمريكي، تتحقق الوحدة في الموضوع (فكلاهما يتحدثان عن أطفال العراق، ويقع التضاد في وجهتي النظر ، ويفتح النصان المتضادان نافذة على متفاعل نصي تاريخي : إنها الحرب التسعينية ، وبحضور هذا العامل الخارج - نصي يتحدد مسار القراءة ، ويضيق أفق التأويل ، وتلك وظيفة الأيديولوجيا ، انها تقود القارئ الى هدفها ، على الضد من الأسطورة التي تضيّعه في متاهات التأويل.

الشاعر ، الذي كان متواريا وراء أنيماه على امتداد قصيدة فردوس، يكشف عن وجهه هنا ، ولكن ، متماهيا بشخصية الشفيع المنقذ ، يمنح شفاعته خبزا ، ويصير الخبز بين يدي "الصبية الجوعانة" رقية وحلية... الشاعر الشفيع لا يمنح بركاته مريديه على امتداد الزمن ، شأن الشفيع الأسطوري ، وانما يرتبط مع مريديه بعلاقة جدلية، فهو إذ ينحل في الرمل ويتسرب ما بين حبّاته ، ينادي مريداته:

"واضربن بكبرياتكنّ الرمل لأستقوي عليه" .

هكذا يستمدّ قوته من مريديه بالقدر الذي يمنحهم القوة ، بهذه العلاقة الجدلية يصير مخلّصا يخطف الأميرة .. ويقتل الأميرة .. "من أجل الخبز" .

التراب والماء والنار والهواء ، العناصر الأربعة الأولى التي مثلت بدايات التفكير العقلاني ، تتجه إليها الأسطورة فتصيّرها إكسيرا سحريا ، الماء الذي شكل نمطا أوّليا يحيل الى الوجود الأزلي ، والى بواكير الحياة الأولى ، و الذي وجدناه - في فردوس - ينابيع

تسعى الى تراب الأنثى ، انزاحت دلالاته هنا الى الضد ، فهو هنا يحيل على الموت .. بارتباطه بالنار:

"دسي تحت مخدعها ورقة الماء هذه
(فليمتلئ حوش الأميرة بنت الأميرة بدراهمنا
يا سيدات يا حزينات يا حسيرات
ولتكن الدراهم لهبا
وليكن الحوش نهبا
للهب الدراهم"

هكذا يفلت الماء من دلالاته السابقة بإفلاته من الارتباط بالتراب ، ويكتسب دلالات جديدة بارتباطه بالنار وبوجوده في سياق تهيمن عليه الأيديولوجيا ، لم يعد الى تراب الأنثى ، إنه هنا يوقد النار التي تحرق الأميرة و حوشها المليئ بدراهمنا، الحوش الذي يسميه أهل السياسة والإقتصاد بالكارتيلات والتروستات والسنديكات ، وبفضل الأيديولوجيا أيضا ، يأخذ الموت الذي يحيل عليه الماء خصوصية مميزة ، إنه موت من أجل الحياة "من أجل الخبز" كما تصرح خاتمة القصيدة.

لم يعد الماء ينابيع تتدفق ، إنه هنا يأخذ صورة ورقة تـُدس في الخفاء مثل تعويذة أو مثل كتاب مقدس أنه الكلمة التي تزلزل عروشا، انه الحكمة التي تبني حضارة .

والتراب الذي كان - في فردوس - يعفر ذراعي الأنثى نابعا من ذهبها اللامع الأمين والذي كانت الينابيع تسعى إليه ، يفقد هنا كل دلالاته القديمة ، ويرتبط باليبس والجفاف والجوع ، ويستعان بالهواء عليه :

"بين أيديكنّ الهواء اليابس
الذي يتكسّر
استقوين به على سنة التراب"

الهواء والماء يصيران هنا أقنومين مقدسين بين يدي "الصبية الجوعانة" وصاحباتها ، و بفضل التركيبين الاستعاريين (ورقة الماء) و (كسرة الهواء) تنفتح نافذة على متفاعل نصي أسطوري أنهما يحيلان الى إنكي وإنليل ، إنكي إله الحكمة والماء الذي يجوب الأراضي السومريه يباركها ويقرر مصائرها ، ويمنح دجلة والفرات الماء ويعيّن آلهة لها، وإنليل إله الهواء الذي رفع بعظمته السماء وأنجب الشمس والقمر فأضاء بهما الوجود .

هكذا ، وبفضل عوامل خارج نصية ، حين تدخل الأيديولوجيا مسار القصيدة ، تؤدلج الأسطورة فيها.

٨

انشطار الرؤيا

في يائيّة سحيم [٣٦٤]

تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق هدفها من خلال طريقين متشابكين. الأوّل تحليل النص بكشف مختلف مستوياته وتلمس شبكة العلاقات القائمة بينها. والثاني دراسة مرجعياته الخارجية والتعرف على تأثيرها في تشكل النص ، معتمدين الربط بين بنية القصيدة وبنية المجتمع. مستندين إلى ركيزتين أساسيتين: الأوّلى التغيرات التي أصابت بنية المجتمع بتأثير الإسلام.والثانية خصوصية العلاقة بين سحيم (العبد الحبشي الأسود)والدين الجديد. فقد جاء هذا الدين بقيم جديدة ترفض التمايز الطبقي ،وتساوي بين الأبيض و الأسود والعربي والعجمي .

بفضل هذا الدين صار للكثير من أمثال سحيم مكانة عالية في المجتمع الجديد. وفي ذات الوقت شكل الإسلام أداة قمع لرغبات الشاعر كالخمر والنساء.فما موقف سحيم العبد الأسود من الدين الجديد؟

نجد ذكر الإسلام يرد في مطلع هذه القصيدة دون ان ينكشف بوضوح موقف الشاعر... عسى ان تكون هذه الدراسة كشفا عن المسكوت عنه في موقف سحيم من الإسلام .

---

[٣٦٤] من بحوث المؤتمر العلمي الثالث لجامعة القادسية. نشر في مجلة أفق الألكترونية ، س ٣ ، ع ٢٩ ، ١/ ٢..٣ ،كما نشر في مجلة الموقف الثقافي ، ع ٤٣ ، س٧ ، ١و٢ / ٢..٣ .

المطلع

عميرة ودّع إن تجهّزت غازيـا
كفى الشيبُ والإسلام للمرء ناهيا

يتشكل مطلع القصيدة من جملتين: الأولى فعلها بصيغة الأمـر (ودّع) ، مـشروط بفعل ماض (تجهّز) .والثانية فعلها ماض تضمن معنى الأمـر (كفـى) .أي أن الـصيغة الفعلية لكلا الشطرين تضمنت اشتراك الماضي بالأمر. كما يعني أن الدلالة الزمنيـة هـي دلالة الزمن الماضي المتجه إلى المستقبل. وقد اقترنت الجملتان بصفتين (غازيا) و(ناهيا). جاءتا بصيغة اسم الفاعل ، الذي كان يسميه النحاة الكوفيون بالفعـل الـدائم .والفعـل الدائم يعني تضمنه الديمومة الزمانية . الأمر الذي يقوي هذه الدلالة – التي أشرنا إليها- في الجملتين المذكورتين .

وهنا لابد أن نشير إلى أهمّية الجمـل الفعليـة في الاسـتهلال ـ الحكـائي خاصـة ـ فالجملة الفعلية ، كما يرى بعض النقاد " تشترط فروضات عديـدة .منهـا ان الفاعـل فيها مولد ...ومفرداتها مولدة أيضا. قابلة للاشتقاق والتوسع و الاستعارة. لـذلك لـيس كل فاعل يصلح ان يكون فاعلا .... فحضوره (أي الفاعل) داخل المتن الحكائي حـضور فاعل ؛ لأن فاعليته لا تقتصر عـلى الفعـل اللغـوي .. .. وإنمـا عـلى الاسـتمرار بتوليـد الأفعال.... "

لا يقتصر هذا الكلام على الجمل الفعلية ذات الصيغ الثلاث :الماضي والمضارع والأمر . بل هو ينطبق بدقة على صيغة اسم الفاعل (الفعل الدائم) لما يمتلكه من طاقة دائمة في رسم الحدث في المتن الحكائي .باعتباره يتضمن أكثر من وظيفة نحوية حيث يدل على الحدث وفاعله معا . كما تتضمن دلالته الزمانية ديمومة الزمان ممتدا من الماضي إلى المستقبل .

لقد جاء استثمار صيغة اسم الفاعل في القافية موفقا .فقد وردت اثنتان وأربعون قافية - من أصل سبع وستين - بصيغة اسم الفاعل . منها أربع وثلاثون بصيغة المفرد ، وثماني بصيغة الجمع .

تشكل الجملتان الفعليتان المذكورتان في مطلع القصيدة قطبي المحور المولد لشعريتها .

القطب الأوّل

هو (أنا) الشاعر الذي كان فاعلا للفعلين (ودّع) و (تجهز) والفعل الدائم (غازيا) . يأخذ شكل ضمير المخاطب في الشطر الأوّل على امتداد الفعلين والفعل الدائم . يبدأ الضمير مستترا.ثم يتجلى بارزا (تجهزت) ثم ينتقل إلى حيز الغياب متجسدا بكلمة المرء . وينتقل موقعه من حيز الفاعلية إلى حيز المفعولية مقترنا بحرف الجر اللام .هكذا تتحرك (الأنا). صاعدة من الحضور المستتر إلى الحضور البارز في الشطر الأوّل ثم تهبط إلى الغياب في الشطر الثاني .

القطب الثاني

هو الواقع الخارجي . يظهر في الشطر الثاني فاعلا للفعل (كفى) والفعل الدائم (ناهيا) . وهو (الشيب)و(الإسلام) :الشيب المنبثق عن أنا الشاعر؛ ليشكل واقعا مستقلا .والإسلام القادم من خارج الأنا ينصهران في كل موحد ؛ ليشكلا الكافَ الناهي الذي يقمع رغبات الشاعر آخذا دور الأنا الأعلى.

وتبقى عميرة التجسيد الموضوعي للهو المقموع من قبل الأنا الأعلى ويبقى الهو يقاوم القمع من خلال أخذ موقع الصدارة في الاستهلال .ولا بد من الانتباه إلى أن عميرة هي المفردة الوحيدة في البيت الأوّل التي تنتمي إلى حقل الحياة . بينما تنتمي المفردات (ودع) و(كفى)و (غازيا) و(الشيب) إلى حقل الموت .مما يعني هيمنة دلالة الموت على دلالة الحياة في الاستهلال الذي يشكّل البداية التي تشد أوصال العمل بخيوط تمتد منه وإليه . وتبقى كلمة الإسلام منطوية على سرها . يسعى البحث دائبا للكشف عن انتمائها الدلالي . وبرغم ان الأنا الأعلى (الشيب والإسلام) قد فرض على الهو المتجسدة بعميرة موقع المفعولية . غير انه يأخذ دور الفاعلية (في الأبيات العشرة اللاحقة)تجسيدا لمقاومة القمع ... ولكن عن طريق الذكرى.

المقطع الأوّل: (الأبيات ٢ - ١١)

يبدأ الشاعر بتذكر أيام الوصال الجميل متغزلا بالحبيبة ابتداء بشعرها الفاحم مرورا بجيدها المزين بالقلائد مشبها وجهها بالدينار وراسما باستدارة تبلغ أربعة أبيات بيضة نعام يحتضنها ظليم حتى تفقس . ويختم الاستدارة بذكر الحبيبة ساعة الرحيل .

ان توهج اللبيدو يتجلى بأنصع أشكاله في البيتين الخامس والسابع بوساطة سلسلة التشبيهات .حيث تبدو عميرة التي تجسد ذلك اللبيدو حاملة تألق الثريا وتوهج الجمر وبريق الدينار."[٣٦٥]

وفي الأبيات الثامن والتاسع والعاشر[٣٦٦] يشبه الشاعر عميرة ببيضة نعام احتضنها الظليم حتى فقست . ان هذه الصورة تدعونا إلى الوقوف عندها مليا . وهي تحيلنا في وقت واحد إلى ثلاث مرجعيات :المعادل الموضوعي عند إليوت ، والأنا ودلالتها عند باشلار ، ودلالة البيضة في التحليل النفسي الفرويدي .

يرى إليوت ان الطريقة الوحيدة في التعبير عن الانفعال في شكل فن تنحصر في إيجاد معادل موضوعي ،أي مجموعة من الموضوعات والأوضاع وسلسلة من الحوادث تكون معادلة لذلك الانفعال الخاص . حتى إذا ما أعطيت الوقائع الخارجية التي ينبغي ان تنتهي بتجربة حسية استعيد الانفعال نفسه حالا"[٣٦٧].

هكذا تكون البيضة والظليم والعش أجزاء من نسيج يشمل الأشياء الأخرى في القصيدة كثور الوحش وصورة المطر تشكل في مجموعها المعادل الموضوعي لتجربة الشاعر وانفعاله .

يرى بروكس ان فكرة إليوت عن المعادل الموضوعي تستدعي ارتباطا موازيا في عملية مشابهة لاكتشاف الشاعر مادته .تصنع ثانية من رموزه تجربة مجموعة مشابهة نوعا ما – في حالة امتلاكنا الخيال – للتجربة المجموعية للشاعر نفسه"[٣٦٨].

وبناء عليه ولكي نستعيد انفعال الشاعر ورؤياه فعلينا ان نفك شفرة ذلك المعادل الموضوعي. فماذا يعني العش ؟ وماذا تعني البيضة؟

---

[٣٦٥] ديوان سحيم :١٧ – ١٨ .
[٣٦٦] المصدر نفسه: ١٨.
[٣٦٧] ينظر أبحاث نقدية مقارنة :١٦٦ .
[٣٦٨] المصدر نفسه :١٢٥

يقول باشلار: ((ان صور الأعشاش ... تثير عددا لاحصر لـه مـن أحـلام اليقظـة))[٣٦٩] هكذا كان عش النعام مفتاحا لدخول الشاعر إلى أحلام يقظتـه، يبـدأ الحلـم مـن البيت الثالث للقصيدة . برجوع الشاعر إلى الماضي حيث أيام الوصال الجميل ... وتـستمر سلسلة أحلام اليقظة . حتى البيت التاسع والستين .

ان توهج اللبيدو ، الذي أشرنا إليه قبل قليل، والذي أخذ صـيغة التـشبيه بالثريـا وجمر الغضا والـدينار، يحقـق ذاتـه في الأبيـات اللاحقـة (١٧ - ٢٥) بـصورة صريحـة مكشوفة . حيث يقضي الشاعر ليلة ساخنة مع الحبيبة :

توسدني كفًا وتثني بمـــــعصـــــم

عليّ وتحوي رجـــلها من ورائـــيا [٣٧٠]

ويعود ثانية بالأبيات (٣٦ ـ ٤١) ليصوّر نفسه الفتى المحبوب الذي تتهافـت النـساء عليه :

تجمّعن من شـتّى ثـلاث وأربـع

وواحدة حتى كمـلن ثـمـانيا

وأقبلن من أقصى الخيــام يعدنني

نواهد لم يعرفـن خلقا سوائيـا[٣٧١]

وتتكرر الظاهرة ثالثة في الأبيات (٦٠-٦٩) حيث يصور ليلة لهو يقضيـها مع عدد من بنات الحي . يبدأ تلك الصورة بالبيت الآتي :

تعاورن مسواكي وأبقين مذهبـا [٣٧٢]

---

[٣٦٩] جماليات المكان :١٣١ .

[٣٧٠] الديوان :٢٠ .

[٣٧١] الديوان: ٢٣ .

[٣٧٢] الديوان :٢٥ .

من الصوغ في صغرى بنان شماليا

ولابدّ من الالتفات إلى التورية في البيت (المسواك والخاتم) التي تشير إلى ممارسة جنسية .

ترى ؟ ما مدى تطابق هذه الصورة مع الواقع ؟

يقول الفرويديون ان السعيد في الشعر تعيس في الحياة ؛ لأن الشعر تسام والتسامي تعويض . أ فكانت هذه اللوحات تصويرا صادقا لمشاعر الشاعر أم هي أحلام يقظة ؟

لا تحتاج الإجابة إلى جهد كبير . الشاعر يجيبنا بوضوح في الأبيات الآتية :

رأت قنيا رثًا وسحق عباءة
وأسود مما يملك الناس عاريا
فلو كنت وردا لونه لعشقنني
ولكنّ ربي شانني بسواديا[٣٧٣]

إذا فكل ما رصدناه هو تعبير مضاد عن الخيبة الجنسية وأحلام يقظة أثارتها صورة عش النعام . وكانت وظيفتها حماية صاحبها من عدوانية العالم . يقول باشلار:
((العش مثل بيت الحلم لا يعرفان شيئا عن عدائية العالم))[٣٧٤].
من قصيدة للشاعر أدوليف شدرو :

((حلمت مرة بعش ، حيث تطرد الأشجار الموت))

إن عش سحيم لا يختلف كثيرا عن عش شدرو . فكلاهما وجدا العش حصنا يواجهان به الموت.

---

[٣٧٣] الديوان :٢٥ .
[٣٧٤] جماليات المكان ١٣٥ .

ومثلما ذكرنا في تحليلنا للمطلع ان عميرة كانت تعبيرا عن تشبث الشاعر بالحياة في مواجهة الموت . يتجلى التشبث الآن من خلال صورة العش والبيضة :

فما بيضة بات الظليم يحفها
ويرفع عنها جؤجؤا متجافيا
ويجعلها بين الجناح ودفّه
ويفرشها وحفا من الزفّ وافيا
فيرفع عنها وهي بيضاء طلّة
وقد واجهت قرنا من الشمس ضاحيا [٢٣٨]

هكذا كانت البيضة معادلا موضوعيا لحلم الشاعر في حياة سعيدة آمنة حيث ترقد على فراش وثير من الريش الغزير ، وتتمتع بالدفء والأمان بين جناح الظليم و دفه ، ويغمرها الضوء الساطع ، انها صورة ضدّية لواقع الشاعر / العبد المهدد بالخطر في كل لحظة ، على وفق هذه الرؤيا يمكن ان ندرك الجو النفسيّ الذي يعيشه الشاعر وحياة القلق والبرم بالحياة .

من الأمور البدهية ميل الشاعر القديم إلى التشبيهات الحسية المباشرة ، حيث يكون وجه الشبه بين طرفي الصورة قريبا جدا .غير اننا أمام هذه الصورة نحس بغرابة شديدة ان تصدر عن شاعر قديم ، برغم شيوعها . فلم يكن أمامنا الا القول ان تلك الصورة قد تسللت من اللاوعي في غفلة من الرقيب الداخلي . وقد غلّفت نفسها بصيغة كنائية لتستطيع الإفلات من أسوار الوعي دون ان يراها الرقيب الداخلي .

البيضة في التحليل النفسي صورة لا شعورية لرحم الأم ، وهي في الوقت ذاته الكون الأوّل للشاعر ، وإذ تأتي عند سحيم مرتبطة بالحبيبة (التجسيم الموضوعي للبيدو) ، فهي تزيح القناع عن عقدة أوديب في شخصية الشاعر.

---

[٢٣٨] الديوان :١٨ .

ان الرغبة في العودة إلى الرحم حالة هروب تفرضها قسوة الواقع الخـارجي . وقـد جاءت هذه الصورة(البيضة وعش النعام) ردا على الأمر الذي أصدره الأنا الأعلى في مطلع القصيدة (عميرة ودّع) ، إنه الحل الذي فرضه (الهو) ليمنع تنفيذ أوامر (الأنـا الأعـلى) بتوديع عميرة ، حيث تتحد عميرة بالأم لتكون ملجأ للشاعر .

ومما يشير إلى الشخصية الأوديبية هو اتصاف الشاعر بالأنثوية التي يكشف عنها البيت الآتي:

توسّدني كفًا وتثنـي بمعصم
عليّ وتحوي رجلها من ورائيــا

فالحبيبة في هذا البيت جاءت فاعلا نحويا ودلاليا ، الأمر الذي يكـشف عـن أنوثـة الشاعر ويعلل ذلك بحسب مدرسة التحليل النفسي بتماهي الرجل بشخصية الأم بحيـث يكتسب صفاتها الأنثوية.

لوحة الثور (٧١ - ٧٨)

بدأت صورة ثور الوحش بالبيت الآتي:

مروحا إذا صــام النهار كأنما
كسوت قتودي ناصع اللون طاويــا

يبدأ البيت بوصف أخذ صيغة المبالغة ، وينتهي بوصفين بـصيغة اسـم الفاعـل : الأوّل يصف الشاعر، والآخران يصفان الثور، والرابط بين الجزئين أداة التشبيه (كأنما)، والجدير بالملاحظة هو ذكر أداة التشبيه وحذف كل من المـشبه (الناقـة) و المـشبه بـه (الثـور) ، كمـا حـصل في الـشطر الأوّل حـذف الـضمير الـدال عـلى الـشاعر وإبقـاء وصفه(مروحا) فقط، ان هذا التركيب اللغـوي غـير المـألوف شـكّل-بحـسب كـوهين- انزياحا نحويا يمنح النص شعريته، وهو على المستوى الدلالي يحقق إيهاما للمتلقي بأن

التشبيه قائم بين الثور والشاعر، لا بين الثور والناقة . ما دام لا يوجد في البيت ما يدل على الناقة سوى (القتود) وهو شيء طارئ على الناقة، لامن صلب تكوينها ، ويزداد الإيهام شدة بإضافة القتود إلى ياء المتكلم ، فالنص هو ((كسوت قتودي)) لا ((كسوت قتود رحل ناقتي)) ، وهذه الظاهرة انزياح نحوي آخر ، يساعدنا على التوصل إلى معنى المعنى في البيت (بحسب عبد القاهر الجرجاني) ، ويمكن تفصيل ذلك على النحو الآتي :

ان الجملة ((كسوت قتودي ناصع اللون طاويا)) دالّ يحيل إلى مدلوله بوساطة المعاني المعجمية للمفردات ، (معنى قتود خاصة التي تعني عيدان الرحل) ، فهي تحيل إلى الرحل الذي يحيل إلى الناقة فيصبح المدلول:(ناقتي تشبه ثور الوحش) غير ان الجملة الجديدة تشكل مدلولا أوّلا يتحول بفضل التركيب النحوي إلى دالّ ثان يفضي إلى مدلول ثان أيضا. بوساطة ذلك التركيب النحوي ، فاختزال أربعة أسماء متضايفة، بإضافة المضاف الأوّل إلى المضاف إليه الأخير، فيختزل التركيب من(قتود رحل ناقتي) إلى (قتودي) ، ذلك الاختزال يؤدي إلى المدلول الثاني وهو: ((أنا أشبه ثور الوحش الناصع الضامر)) ، ويتحول هذا المدلول الجديد ، بفضل جانب آخر من التركيب النحوي ، إلى دال ثالث يبحث عن مدلوله ، فحذف الموصوف (الثور) وإبقاء صفته (ناصع و طاو) باقترانه بحذف الناقة والرحل - كما أشرنا - تركيب نحوي آخر يؤدي إلى المدلول الجدي ، وهو:((أنا ناصع اللون طاو)) وهذا يعني تماهي الشاعر بشخصية ثور الوحش. ويمكن تلخيص ذلك بالخطاطة الآتية:


كسوت قتودي ناصع اللون طاويا
دالّ أوّل
رحل
ناقة
مدلول أوّل
ناقتي تشبه ثور الوحش
دالّ ثان
قتود رحل ناقتي =
قتودي
مدلول ثان
أنا أشبه ثور الوحش الناصع الطاوي
(بحذف الموصوف)
دالّ ثالث
أنا ناصع اللون طاو
مدلول ثالث
(تماهي الشاعر بالثور)

بفضل المدلول الثالث الذي توصلنا إليه صار ثور الوحش وجها آخر للمعادل الموضوعي للشاعر يكمل وظيفة البيضة في اللوحة السابقة تؤيد ذلك لغة البيت الآتي وما تتضمنه من روح حماسية توحي بأن الشاعر لم يكن يصف حيوانا بقدر ما كان يفخر بشجاعته وقوته هو :

شبوبا تحاماه الكلاب تحاميا

هو الليث معدوًا عليه وعاديا[٢٧٦]

هذا الثور القوي العنيد يواجه شراسة الطبيعة بإصرار ، والطبيعة عند سحيم لا تسلط شمسها الساخنة على الحيوان... وإنما هي ليلة باردة (ذات قرّة)...تلك كناية لا شعورية عن الحرمان الجنسي ، الذي أشرنا إليه في لوحة الوصال واللهو التي كانت تعويضا عن ذلك الحرمان ، ومثلما واجه متاعب الحياة في اللوحة السابقة باللجوء إلى عش النعام والبيضة، يواجهنا ثانية باللجوء إلى شجرة ليحفر عشه بين جذورها ، انها شجرة ذات عروق جديدة وبالية ، لعلها ذات الشجرة التي كانت مضطجعا له مع الحبيبة في البيت السابع عشر، انها الحياة المتجددة دوما ، يحفر فيها بيته ، والشجرة هنا تحيلنا إلى العش ، والعش يحيلنا إلى باشلار ووظيفة العش الدفاعية ضد عدوانية العالم.

تحميه عروق الشجرة من شراسة الطبيعة ، لكنها لا تحميه من شراسة الإنسان :

فصبحه الرامي من الغوث غدوة بأكلبه يغري الكلاب الضواريا

هكذا يواجه الثور الصياد بكلابه ونباله، ويبدأ الصراع عنيفا ، يستبسل الثور ، ويواجه هجمة الصياد ... ولكن كيف يحسم الموقف ؟ أيفلت من كلاب الصياد؟ أم يسقط بين أنيابها؟ ... النهاية مفتوحة متروكة للقدر او للآتي من الأيام. يؤجل الشاعر البوح بالنهاية ، وينقلنا إلى لوحة جديدة.

---

[٢٧٦] الديوان :٢٩ .

فدع ذا ولكن هـل ترى ضوء بارقٍ؟[٣٧٧]

لوحة المطر: (٧٩ – ٩١)

بهذه اللوحة يبرز الوجه الأخير للمعادل الموضوعي في القصيدة. يبدأ المشهد بوصف البرق الذي يضيء الهضاب. ثم تحرك الريح الغيوم فيسقط المطر غزيرا على قمم الجبـال صانعا جداول وغدرانا.

ان لوحة المطر ظاهرة مألوفة في الشعر الجاهلي .(وعند امـرئ القـيس خاصـة) وهي في كل تلك القصائد تشكل جزءا من المعادل الموضوعي ، يحمل ما ورائياته الخاصـة بانفعال الشاعر ورؤياه وموقفه ازاء الحياة والوجود ، ولوحة المطر عند سحيم تـشارك لوحات امرئ القيس في أمور منها : الابتداء بوصف البرق، و شـدة المطـر وقـسوته عـلى الأشجار والنبات... وما يحدثه من سيول جارفة ... وتفارقه في أمور اخرى : في مقدمتها صورة الراهب وسيد القبيلة (عند امرئ القيس) مما يمنح لوحـة المطـر أبعـادا رمزيـة ميثولوجية عميقة. وغيابها عند سحيم . وكذلك النهايـة الـسعيدة عنـد امـرئ القـيس وعكسها عند سحيم.

ان ما يثير الاهتمام والتأمل الأبيات الأربعة التي ختم بها القصيدة :

له فرَق جـون ينتَجن حولـه

يفرقن بالميت الرماث السوابيـا[٣٧٨]

انه يشبه السحابة بالنوق التي أتاها المخاض، فانتحت جانبا لتضع. ودلالة الولادة واستمرارية الحياة وتجددها واضحة في البيت ولكن البيتين الأخيرين يومئان إلى النقيض :

بكى شجوه واغتــاض حتى حسبتُهُ

من البعد لما جلجل الرعد حاديا[٣٧٩]

---

[٣٧٧] المصدر نفسه: ٣١ .

[٣٧٨] الديوان :٣٣ .

[٣٧٩] المصدر نفسه ٣٣ .

البكاء والشجن والحداء مفـردات ذات دلالات واضـحة عـلى الحـزن والفـراق. إن الغمام الذي أخذ صورة النوق التي تتمخض في البيت الأسبق يأخذ الآن صورة النعيّ الذي يندب الموتى ، ويأتي البيت الأخير مكملا لمعالم الصورة :

فأصبحت الثيران غرقى وأصبحـت

نساء تميم يلتقطن الصياصيـا [٣٨٠]

قلنا في الحديث عن لوحة الصيد ان الثور معادل موضوعي للشاعر وان مصير ذلـك الثور لم يحسم في تلك اللوحة، التي انفتحت قبل ان تختم على لوحة المطر. فتركت مصير الثور / الشاعر معلقا ، إن خاتمة القصيدة (فاصبحت الثيران...) هي خاتمة للـوحتين معا: لوحة المطر ولوحة الصيد ، فالمطر كان هلاكا لكل شئ : الثيران والـزرع والنبـات ، لقد جرف كل شئ ولم يبق الا الصياصي ، وهي أشواك لا تصلح لـشيء أمّـا مـصير ذلـك الثور فانه لم يسقط فريسة لكلاب الصياد ، بل غرق مع جموع الثيران التي غمرها وابل المطر.

هكذا تختم القصيدة خاتمة مأساوية بصيرورة المطـر طوفانـا يغـرق كـل شـئ فتموت الثيران ، وتمحى المزروعات ، ولم يبق الا الـصياصي التـي لا تغنـي مـن جـوع ، ويبقى السؤال الملح: لماذا شبّه الشاعر السحاب بالنوق التـي تـتمخض ؟ ألـيس في هـذا إشارة صريحة إلى الخصب والنماء والولادة والتجدد ؟ فكيف نفسر هذا التناقض؟

ليس أمامنا الا ان نعود إلى الإطار التاريخي الذي بدأنا به موضـوعنا وهـو سـحيم والإسلام .

لقد بدأ الشاعر قصيدته بذكر الإسلام بكلمة واحدة، وختمهـا بـذكر قبيلـة تمـيم بكلمة واحدة أيضا ، وهاتان الكلمتان بمثابة حبلين يشدان القصيدة إلى أرضـية الواقـع التاريخي ، (الإسلام) تشير إلى المرحلة التاريخيـة زمانيـا و(تمـيم) تـشير إلى الرقعـة

---

[٣٨٠] الديوان : ٣٣ .

الجغرافية مكانيا ، وقد جاءت (الإسلام) مقترنه بالشيب و(تميم) مقترنة بالصياصي وهي نوع من الشوك.

ليس أمامنا الا ان نعود إلى الإطار التاريخي الذي بدأنا به الموضوع وهو سحيم والإسلام .إن سحيما عبد لبني الحسحاس وهم بطن من بني أسد وقد كانت ديارهم وديار تميم مراكز للمرتدين قبيل وفاة الرسول (ص) ، وبعيدها ، لقد قاد طليحة بن خويلد الأسدي المرتدين أواخر عهد الرسول (ص) وسجع للناس بالأكاذيب زاعما أن جبريل يأتيه وقوي أمره أثناء خلافة أبي بكر.

اما تميم فقد ظهرت بينهم سجاح بنت الحارث بن سويد التميمية ، مدعية النبوة. فالتفّ القوم حولها ، وامتد نفوذها إلى بني تغلب وشيبان ثم تزوجت من مسيلمة الكذاب الذي كان يقود بني حنيفة ، وبذلك توحدت أطراف المرتدين ، في مواجهة الجيش الإسلامي بعد وفاة الرسول الكريم (ص)، وكانت النتائج النهائية هزيمة المرتدين جميعا[٢٨١].

على هذا الأساس نكتشف دلالة جديدة للمطر ، انه جزء من المعادل الموضوعي ، الجزء الذي يخص شعور سحيم تجاه الإسلام ، الإسلام الذي هزم اسدا وتميم... على هذا الأساس يمكن ان نتعرف إلى جانب من المسكوت عنه في شعر سحيم ونحل إشكالية التناقض في خاتمة القصيدة. قلنا - في بداية الموضوع - ان الإسلام بالنسبة لسحيم يعني شيئين متضادين :

الأوّل :ـ المساواة بين الناس وإلغاء الفوارق الطبقية ومنح العبيد والمستضعفين مواقع اجتماعية أرفع .

---

[٢٨١] الكامل في التاريخ :ابن الأثير : ٢ :٣٤٣ ــ ٣٥٣ /بيروت ١٩٦٥ .

والثاني: ـ وضعه قيودا صارمة على إشباع الرغبات الجنسية. سواء كانت هذه النظرة متحققة عند سحيم بالوعي أو اللاوعي ، فقد انبثق عنها انشطار في رؤيا الشاعر تجاه الواقع الجديد الذي أقامه الإسلام وذلك على ثلاثة مستويات :

المستوى الأوّل : ـ التضاد بين الانتماء الطبقي والانتماء القبلي الانتماء الطبقي الذي خلق عند الشاعر رؤيا جديدة ترى في الإسلام ولادة لقيم إيجابية عادلة تساوي بين الناس وتتطلّع إلى بناء مجتمع انساني موحد عادل وقد تجسدت صورة الولادة الجديدة لهذا المجتمع في البيت ٨٧ (له فرّق جون...)، والانتماء القبلي الذي شطر الرؤيا السابقة ليجد في الإسلام موتا للقيم القبلية، ويرى في السلطة المركزية التي أقامها الإسلام هزيمة لسلطة القبيلة. وهكذا يأتي البيتان الأخيران نعيا للبنية السياسية القبلية المنهارة على يد الإسلام.

المستوى الثاني :ـ المستوى الأيديولوجي القائم على التضاد بين الوحدانية والوثنية . إذا نظرنا إلى الموضوع (بحسب يونغ) ومفهوم الأنماط العليا ونظرية اللا شعور الجمعي نجد الثور رمزا موروثا عند الإنسان لإله الخصب والمطر، فإنليل عند السومريين له صورة ثور وعند الحيثيين يكون الثور الهاً للمطر والبرق ، والآشوريون يضعون الثيران المجنحة على أبواب قصورهم حارسة ، والثور هو بعل عند الكنعانيين وهبل عند عرب الحجاز وحداد عند اهل سوريا وذو الشرى عند الأنباط وود عند الثموديين ويبيس عند المصريين... وهو في كل هذه الاحوال مقترن بالمطر"[٢٨٧].

على هذا الاساس يشكل الثور رمزا لا شعوريا للألهة القديمة، ومما يؤيد ذلك انعكاس الصورة عند سحيم، فلم يعد الثور / الإله هو الذي يجلب المطر والخصب والنماء ، بل صار ضحية لذلك المطر المسلّط من السماء ، ويتحقق انشطار الرؤيا إلى رؤيين متضادتين :

---

[٢٨٧] يراجع : المطر في الشعر الجاهلي : ١٥٣ ـ ١٦.

الأوّلى:- ترى في المطر والغمام ، الذي يشكل دالا على العقيدة الجديدة ، ترى فيه ولادة جديدة. هكذا لا تكون صورة النوق التي جاءها المخاض مرسومة على الأرض بل هي هناك في الاعالي، مرسومة بين الغمام ، وكأنها مرسلة من السماء ، حيث الإله الواحد الأحد الذي يدعو إلى عبادته الدين الجديد.

والثانية :- ترى في موت الإلهة الأرضية ، التي دلّت عليها كلمة (الثيران) بصيغة الجمع والتي محقها الدين الجديد، ترى في ذلك نذيرا بالموت والجدب حيث جاء غرق الثيران مقترنا بجدب الأرض فلم يبق فيها الا الصياصي .

والمستوى الثالث : ـ المستوى النفسي. ذكرنا ان الشيب والإسلام ـ في مطلع القصيدة ـ قد شكلا الأنا الاعلى في الجهاز النفسي للشاعر ،فهما إذا الكاف الناهي لرغبات الهو، والسلطة القامعة للبيدو . ولكن الإسلام من الزاويتين الأيديولوجية والسياسية شكل انعطافا في شخصية العبد سحيم وموقعه الاجتماعي ، فكان انشطار الرؤيا على الصورة الآتية:

الأوّلى : ـ تجسدت في البيت ٨٧ (له فرق جون ....) ، حيث الشخصية الجديدة التي منحها الإسلام للعبيد الأرقاء ، والتي تؤهله ان يتجاوز الاحباط الذي باحت به صراحة الأبيات (٤٩ – ٥٩) . ويحقق واقعيا حلم اليقظة الذي تجسّد في الجزء الأكبر من القصيدة .

الثانية :- تجسّدت في البيتين الأخيرين حيث كان الدين الجديد قمعا لرغبات الهو، ومن الملاحظ في البيت الأخير ان يرد فناء الثيران مقترنا ببقاء نساء تميم . وما تعنيه الثيران من دلالة على الذكورة. وكأنه يشير إلى أن مضارب تميم اصبحت نساء دون رجال . وهذا الأمر يحيلنا إلى عقدة الخوف من الخصاء في التحليل النفسي الفرويدي ، الذي شكل ملمحا من ملامح عقدة أوديب عند سحيم . فخاتمة القصيدة تعزز ذلك الاستنتاج الذي توصلنا إليه .

وبهذه الخاتمة تكتمل أعراض الشخصية الأوديبية عند سحيم . والتي نوجزها في النقاط الآتية :-

١- رغبته في العودة إلى الرحم التي تكشف عنها لوحته في وصف بيضة النعام كما ذكرنا .

٢- اتحاد شخصية الحبيبة بشخصية الامّ من خلال تشبيه الحبيبة بالبيضة كما أشرنا .

٣- الصفة الأنثوية عند الشاعر، والتي يكشف عنها البيت الثامن عشر:-

توسّدني كفًا وتثني بمعصم
عليّ وتحوي رجلها من ورائيا[٢٨٣]

٤-ظاهرة الخوف من الخصاء التي كشف عنها البيت الأخير كما أشرنا .

* * *

تعزيزا للنتائج التي توصلنا إليها ندرس البنية الإيقاعيّة للقصيدة للكشف عن التوافق القائم بين متغيرات الحالة الانفعالية ومتغيرات الإيقاع الوزني. فقد اكتشفنا خللا عروضيا تكرر أربع مرات، ويأتي ذلك الخلل من خلال القبض الذي يصيب التفعيلة مفاعيلن في الحشو. والقبض هو حذف الحرف الخامس الساكن في فعولن فتصبح فعولُ[٢٨٤] وحذف الخامس الساكن من مفاعيلن فتصير مفاعلن[٢٨٥]. والقبض في فعولن

[٢٨٣] لال ديوان : ٢،
[٢٨٤] ميزان الذهب : ١١
[٢٨٥] المصدر نفسه : ٣١

حالة طبيعية لا تفسد الإيقاع الوزني للبيت . لكن القبض في مفاعيلن إذا ورد في الحـشو، يخلق في البيت اضطرابا إيقاعيا. وهذه الظاهرة وان كانـت موجـودة في الـشعر القـديم الجاهلي وصدر الإسلام فانها قد قلت جدا منذ بداية العصر العباسي حتـى اختفـت مـن الشعر تماما ، نلمس في بائية سحيم قبض التفعيلة (مفاعيلن) وتحويلها إلى (مفـاعلن) قد تكرر أربع مرات في الحشو، فكان الاضطراب الوزني واضحا في كل مرة ، وممـا يلفـت الانتباه إن الاضطرابات الأربعة قد كانت محصورة بين البيت الثالث و السبعين و الثـامن والثمانين ، أي حينما بلغ الصراع ذروته في المتن الحكائي للقصيدة.

فجاءت هذه الاضطرابات متوافقة مع تصاعد النمـو الـدرامي ، كمـا إننـا لمـسنا ارتباطا مشروطا ، بين هذا الاضطراب العروضي واضطراب الحالة النفسية وتفصيل ذلك كما يأتي:

١- في البيت الثالث والسبعين:

حمته العشـاء ليلة ذات قرّة

بوعساء رملٍ او بحزنان خاليـا[٢٨٦]

ورد القبض في ((عشاء ليـــ)) مفاعلن ، ونلاحظ ذلك الخلـل جـاء مقترنـا بـذكر الجوع والبرد الذي يواجهه ثور الوحش، وما ذكرناه من الدلالة على الحرمان الجنـسي و الخيبة الجنسية.

٢- في البيت الثامن والسبعين :ــ

يذود ذياد الخامســات وقد بدت

سوابقها من الكلاب غواشيــا[٢٨٧]

---

[٢٨٦] الديوان : ٣٩

[٢٨٧] الديوان: ٣.

والقبض هنا قد أصاب ثلاث تفعيلات متجاورة فبلـغ الاضـطراب الـوزني أشـدّه. والتفعيلات المقبوضة هي (سوابِ / قها بِمَـل / كـلابِ) فكانـت التفعـيلات (فعـولُ / مفاعلنْ / فعولُ) بدلا من (فعولن / مفاعيلن / فعولنْ)فازداد بذلك الاضطراب شـدة ، وحين نلتفت إلى البنية الدلالية نجد البيت يتضمن كل المشاعر والانفعالات التي يعيـشها الشاعر: يتضمن الظمأ الجنسي المتأصّـل في نفـسه متجـسدا بكلمـة (الخامـسات / اي النباتات الظمأى)

والخوف من قرب الأجل إذ هاجمت الكلاب ثور الوحش، والتـشبث الـشديد بالحيـاة والقسوة في مقاومة الموت متجسدا في الفعل (يذود) . وجدير بالذكر ان الاضطراب الوزني جاء في لفظـة(سـوابقها) بالـذات التـي يتجـسد فيهـا الاضـطراب النفـسي للـشاعر والاضطراب الحركي للثور (المعـادل الموضـوعي للـشاعر) . ومـن جهـة ثالثـة نلاحـظ اضطرابا في التركيب اللغوي في البيت: فالجملة (وقد بدت سوابقها من الكـلاب) جـاءت محشورة بين الحال (غواشيا) وصاحب الحال (الخامسات).

٣ - البيت الحادي والثمانين : ـ

نعمتْ به عيناً وايقنتْ أنّـهُ

يحطُّ الوعول والصخور الرواسيا

والقبض يتحقق في التفعيلة الثانية من العجز(وعول والـصـ) فتـصير التفعيلـة (مفاعلن) بدلا من مفاعيلن. ويأتي الاضطراب الوزني في وصف شدّة المطر ، وكيـف أنـه يقتلع الصخور الراسية الصلبة من قمم الجبال ، فقـد جـاء منـسجما مـع الاضـطراب النفسي للشاعر ، وهو يرى هذا المنظر العنيف .كما أن البيت يتضمن تأكيدا للنتائج التي توصلنا لها حول انشطار الرؤيا في القصيدة ، فالجملة الأولى ((نعمت به عينـا)) تعنـي صراحة فرح الشاعر ابتهاجا بهذا المطر ـ بينما يوحي عجز البيت بعكس ذلك ـ فصورة السيل الجارف الذي يهوي بالصخور الراسية من قمم الجبال يعني الهدم والاقتلاع ومن

شانه ان يثير الرعب في النفوس. اننا نرى في هذا البيت تأكيدا لانشطار رؤيا الشاعر، وخاصة على المستوى الأيديولوجي الذي اشرنا له سابقا حيث تومئ عبارة(الوعول والصخور الرواسيا) إلى الإلهة القديمة المنهارة على يد الدين الجديد ، وخاصة إذا تذكرنا ان الكثير من اصنام الإلهة العربية في الجاهلية كانت عبارة عن صخور عظيمة على قمم الجبال : فالفلس مثلا صنم لطيّ كان أنفا أحمر في وسط جبلهم. وكانوا يعبدونه.ولا يأتيه خائف الا امن عنده[٢٨٨]وكانت اللات صخرة مربعة بالطائف[٢٨٩]وكانت للعرب حجارة غير منصوبة يطوفون بها ويقرون عندها يسمونها الانصاب[٢٩٠] ، كما ورد ذكر صمودا، زعم المسعودي انه صنم لقوم عاد وذكر آخرون انه عبارة عن نتوء في قمة جبل بين اليمن والحجاز كان العرب يعبدونه.

٤ - في البيت الثامن والثمانين :

فلما تدلى للجبال وأهلها

وأهل الفرات جاوز الجَرّ ضاحيا[٢٩١]

القبض في التفعيلة الثانية من العجز (فرات جا) ويأتي الاضطراب مقترنا بالاضطراب النفسي للشاعر وهو ينظر إلى السحاب المطر وقد عمّ الأرض من جبال الجزيرة إلى الفرات ليمتد إلى اللانهاية . ونجده في الوقت نفسه يومئ إلى انشطار الرؤيا على المستوى السياسي حيث يبشر في هذا البيت بالدولة المركزية العظمى وكأنه يشير إلى الفتوحات الإسلامية التي تجاوزت الجزيرة والفرات ليمتد إلى بلاد العجم شرقا وغربا واذا ربطنا هذه الدلالة بالبيت اللاحق يظهر الوجه المراد للرؤيا فنرى الشاعر يندب بحزن وألم النظام القبلي المنهار .

---

[٢٨٨] الاصنام : ٥٩

[٢٨٩] الاصنام : ١٦

[٢٩٠] المصدر نفسه : ٤٢

[٢٩١] الديوان : ٣٣

كذا نجد الاضطراب العروضي يؤدي وظيفة شعرية إيجابية فهو في كل مـرة يـأتي مقترنا بالاضطراب الدلالي والاضطراب احيانا. مما يمنح الانفعال عمقا ويسهم في عملية التوصيل الانفعالي من الشاعر إلى المتلقي.

* * *

٩

فصل ختامي

التحولات الدلالية في الشعر

غاية هذا البحث هي الكشف عن أثر المتغيرات الثقافية والمعرفية المختلفة على البنيات الدالة في هذه النصوص، بالاستفادة من المنهج التكويني الذي يبحث في العلاقة الجدلية بين دلالات الأعمال الإبداعية الكبرى ودلالات البنيات الاجتماعية [٢٩٢]،مستفيدا من كيفية اشتغال الأيديولوجيا واليوتوبيا فيها، ولنتذكر أن كلا من الأيديولوجيا واليوتوبيا نموذجان للمخيلة الاجتماعية والثقافية، تحافظ الأولى – بحسب غيرتز- على نظام من القناعات الجماعية الزائفة وتسعى الثانية إلى تدمير ذلك النظام [٢٩٣]ولنتذكر أيضا أن السبب في وجود مكان لليوتوبيا هو فجوة المصداقية القائمة في الأيديولوجيا بتعبير ريكور، ومن ثم فإن وظيفة اليوتوبيا هي إماطة اللثام عن فجوة المصداقية"[٢٩٤].

لقد جرى في الأبحاث الثلاثة الأولى تحليلات تفصيلية لكل نص من النصوص المذكورة على وفق هذه المفاهيم، ويبقى أن نتناول التحولات التي عكستها النصوص المذكورة، وعلاقتها بالتحولات التي أصابت البنيات الاجتماعية في ضوء اصطراع الأيديولوجيا واليوتوبيا:

خارج النصوص الثلاثة المشار إليها كانت فجوة المصداقية في الأيديولوجيا (التي اعتنقتها الذات المنتجة) قد ظهرت للوجود مع تحويل المادية التاريخية من منهج علمي إلى أيديولوجيا تمارس وظائفها الثلاث: الدمجية والتبريرية والتشويهية، منذ أن جرى التنظير إلى جعل قيادة الحزب بديلا لقيادة المجالس (السوفيتات أو الكومونات)، لقد كانت تلك النظرية قبل تحولها الى أيديولوجيا سلاحا نظريا بأيدي جموع غفيرة من الشغيلة حققوا بوساطتها انتفاضات مسلحة كبيرة من بينها كومونة باريس ١٨٧٠ وثورة ١٩٠٥ في روسيا، وأخيرا ثورة أكتوبر ١٩١٧، وكان أن انتقل هذا الفكر إلى البلدان العربية في القرن العشرين، وبلغ أوج انتشاره في أعقاب الحرب العالمية الثانية، مشكلا

---

[٢٩٢] إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق) :د. محمد خرماش :فاس : ط١ :١٠٠١: ٧.

[٢٩٣] ينظر : محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا : بول ريكور: تحرير جورج تايلور: ت فلاح رحيم: ط١ دار الكتاب الجديد المتحدة: بيروت: بيروت؛ ٢٠٠١ : المحاضرة العاشرة.

[٢٩٤] المصدر نفسه : ٦٥ – ٦٦ .

أيديولوجيا ويوتوبيا في ذات الوقت، هكذا أدى اعتناق شبيبة جيل ما بعد الحرب الثانية لتلك الأيديولوجيا الى التخلي عن اتجاهها الرومانسي وانتهاج الواقعية النقدية ثم الواقعية الاشتراكية، وقد وجدنا في أنشودة المطر مصداقا على تلك التجربة.

وقبل أن ننتقل الى داخل النصوص الثلاثة لا بد أن نتذكر أن مانهايم قد صنف اليوتوبيا على أربعة أشكال: الشكل الأول يتمثل بيوتبيا توماس مور، ومن ملامحها اعتماد التنوير والضوء رمزا، والفكرة القائلة بحتمية ألفية مونزر القائلة بأن المسيح سيحكم ألف عام على الأرض، ويصفها بأنها أوسع فجوة بين الفكرة والواقع.

والثاني هو اليوتوبيا الليبرالية الانسانية، انتصار الضوء على الظلام، والشكل الثالث هو يوتوبيا النزعة المحافظة القائمة على فكرة التطور عبر الامتداد الزمني من الماضي إلى الحاضر، أما الشكل الرابع فهو اليوتوبيا الاشتراكية - الشيوعية"[٣٦٥].

وحين ننتقل الى أنشودة المطر نجد الشكل الرابع هو النموذج الممثل للأيديولوجيا فيها، ومن ثم فإن فجوة المصداقية تكون في أضيق صورها، ونتيجة لذلك نجد أول تأثير للأيديولوجيا يتمثل في أن الانحراف الذي أصاب أسطورة تيامات (النص المتناص) هو ان الإبن على الضد من مردوخ يلحّ بالسؤال بانتظار عودتها هاتفا "لا بد أن تعود" ، لقد حصل الانحراف بتأثير الأيديولوجيا ـ فالأيديولوجيا هنا - هي الأداة القادرة على القلب الأسطوري[٣٦٦]، لقد مر القول أن تيامات - في حينما في العلا - هي التحريف الذي طرأ على نمّو في ظل واقع سياسي واجتماعي معين، فالأسطورة "عبارة عن كلام انتزعت عنه صفته السياسية"[٣٦٧]، ان الصفة السياسة المنتزعة من الأسطورة البابلية هي هيمنة الفكر الذكوري، وما رافق ذلك من تهميش دور المرأة واعتبارها مصدرا للشرور، ومن

---

[٣٦٥] ينظر : المصدر نفسه : ٣٦٩ – ٣٧٣ (محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا : بول ريكور: تحرير جورج تايلور؛ ت فلاح رحيم: ط١ دار الكتاب الجديد المتحدة: بيروت: بيروت: ٢٠٠١ م).

[٣٦٦] يقول رولان بارت في أسطوريات " الأسطورة ..... أفضل أداة قادرة على القلب الأيديولوجي الذي يحدد ذلك المجتمع - ٢٧٩ ".

[٣٦٧] أسطوريات : ٢٨٢ .

السياسي المنتزع أيضا الكلام على تقويض نظام اجتماعي وقيام نظام اجتماعي جديد على انقاضه.

ويأتي التحريف في اسطورة السياب تعبيرا عن الحنين اللاواعي الى العودة الى المجتمع البدائي الذي ينتفي فيه استغلال الانسان للإنسان، وتحت التأثير الواعي للانتماء الأيديولوجي، بتضافر الوعي واللاوعي يتحقق ما يسميه البنيويون بالخارج شعوري"[٢٩٨].

ومن الآثار الأخرى للأيديولوجيا ما وجدناه في أنشودة المطر من تحويل الطبيعي الى التاريخي ، فالمطر بوصفه ظاهرة طبيعية لا يحافظ على هذه الصفة، يتحول الى تاريخي؛ فالأيديولوجيا هنا تسيّس الطبيعة وتسيّس المطر، وإذا كانت الأسطورة "تنظم عالما خاليا من المتناقضات "[٢٩٩]، فإن النص المذكور يكشف التناقض بعمق نافيا حتمية بقائه وداعيا الى هدمه. هكذا يكون التضاد العنيف بين سقوط المطر وجوع الانسان، ويكون الكلام صريحا واضحا: في موسم الحصاد لا يشبع الإنسان المنتج، وانما تشبع الغربان والجراد.

أما اليوتوبيا المهيمنة متمثلة بـ "عالم الغد الفتي واهب الحياة" فقد جسدت الشكل الرابع لليوتوبيا، مجتمع الشيوعية الثانية الذي تنعدم فيه الفوارق الطبقية وتتلاشى الدولة بكل مؤسساتها، مجتمع لكل حسب حاجته ومن كل حسب قدرته، لقد كانت هذه اليوتوبيا قبل اتساع فجوة المصداقية سندا للأيديولوجيا، بل هي الأيديولوجيا ذاتها.

حتى إذا دخلنا العقد الستيني بلغت فجوة المصداقية – خارج النص – مدى أوسع، بتصاعد الوظيفة التشويهية، متجسدة بالمناداة بالتعايش السلمي، بديلا للصراع الطبقي الذي أخذ صورة معركة دولية قبل ذلك، فكان هذا الأمر نقضا للمبدأ اللينيني القائل أن القرن العشرين يمثل عصر انهيار الامبريالية وانتصار الاشتراكية، وعلى مستوى العالم الثالث تجسد تصاعد الوظيفة التشويهية بنظرية التطور اللارأسمالي،

---

[٢٩٨] ينظر : الأسطورة : نبيلة ابراهيم : ٢٣ .
[٢٩٩] أسطوريات : ٢٨٠ .

التي كثر الترويج لها خلال العقدين الستيني والسبعيني، ولعل الخوض بهذا الأمر يحيلنا على تصوّر بول ريكور للوظيفة الجديدة للأيديولوجيا بوصفها دمجا في أنها تضع حدا للحرب الاجتماعية وتمنعها من أن تصبح حربا أهلية، وأن يصبح هدف الصراع الطبقي ليس تدمير الخصم ولكن تحقيق الاعتراف"[400].

ينعكس ذلك على قصيدة بلند فتواجهنا أيديولوجيا ذات صورة شاحبة للصراع الطبقي، فبرغم أن النص يعبر عن عصر انهيار الإمبريالية وانتصار الاشتراكية (وهذه واحدة من القيم الثورية التي ناضل بلند الحيدري من أجلها طويلا) لكن التمثيل الطبقي في النص لا يعكس إلا نموذج المثقف البيروقراطي والفرّاش البرجوازي الرثّ ، أما الرأسمالية والبروليتاريا الصناعية فليس لهما حضور مطلقا، ولا يعني ذلك قصورا في وعي المبدع الفرد، وإنما يعبر عن الانسجام بين بنيات العالم المتخيل والبنيات الذهنية لدى الجماعة الاجتماعية، ما دامت تلك الجماعة شريحة من البرجوازية الصغيرة.

وبرغم أن أيديولوجيا المرحلة المشار إليها كانت ترى أن التغيير الجذري لن يتحقق إلا على يد التنظيم الثوري للبروليتاريا المتطورة، يجعل النص خلاص المجتمع على يد ابن الفراش (البرجوازي الرث)، ويبرز العبث الوجودي فكرة مهيمنة، وقد كان لجان بول سارتر حضوره الواضح في القصيدة من خلال فكرة "الأبواب المسدودة" التي تتناص مع مسرحيته "الجحيم"، والتي جاءت عبارة "الأبواب المغلقة" عنوانا لإحدى ترجماتها العربية، تقف فكرة الجحيم في مقابل فكرة اليوتوبيا.

إن شحوب وجه الأيديولوجيا قد ادى الى شحوب صورة اليوتوبيا، التي بقي الشاعر متمسكا بها ولكن باسترخاء وضعف، يؤكد ذلك صيغة الاستفهام : " من يدري" وحرف التقليل "قد" في " قد لا يشرب قهوته .. مرة""[401].

وفي العقد السبعيني بلغت فجوة المصداقية صورتها الأوسع فكان لا بد أن تمارس اليوتوبيا وظيفتها في إماطة اللثام عن فجوة المصداقية، وقد تحقق ذلك باستبدال صورة اليوتوبيا المهيمنة بصورة أخرى لها.

---

[400] ينظر: المصدر نفسه : ٣٥٣- ٣٥٤ .

[401] المصدر نفسه : ٨٧.

ينعكس ذلك على قصيدة "قمر شيراز" للبياتي فما طبيعة اليوتوبيا البديلة؟

نجد البديل يجمع بين ملامح النموذجين الأول والثاني، بحسب تصنيف مانهايم، فيأخذ من النموذج الثاني النور وحتمية انتصاره على الظلام، هكذا يكون القمرُ المصداق الأهم في النص على النور، وقد مرّ في القراءة التأويلية دلالته على الإنسان الكوني الأول وما يحيله على النواة الأعمق للنفس، وكأنه بهذه الصورة يحقق الإضاءة لعالمه الداخلي، ويبدد الليل الذي يحيل على البرازخ المظلمة في عدة مواضع من النص، وفي ختام القصيدة تتحقق اليوتوبيا البديلة بصورة "ينابيع النور"، كما مر في القراءة الوظائفية (في البحث المخصص لقمر شيراز) تضمنه دلالة العلو إضافة إلى دلالته الأساسية على النور، ومثله جاءت الشمس مصداقا آخر على النور المرتبط بالعلو، ولعله بذلك ينقل اليوتوبيا من الأرض إلى السماء، أي على الضد مما فعل مونزر إذ نقل اليوتوبيا من السماء إلى الأرض، وذلك أول ملمح من ملامح النموذج الأول، والملمح الثاني هو سعة الفجوة بين الفكرة والواقع.

ولكن لماذا جاءت اليوتوبيا الصوفية دون غيرها هي البديل؟

الإجابة تتطلب تقليص مساحة الذات المنتجة للنص لتصير بحجم عبد الوهاب البياتي، الذي قضى طفولته في أزقة باب الشيخ ببغداد قرب الحضرة الكيلانية وتكيات الصوفية، ثم غادرها إلى العالم الرحب، ولكن حين اتسعت فجوة المصداقية ولم تعد اليوتوبيا الشيوعية قادرة على ملئها، صار لزاما على الشاعر إن يرتدّ إلى يوتوبيا الطفولة.

وسبب أهم دفع إلى اختيار يوتوبيا الصوفية أيضا: يرى بول ريكور أن الدول النامية تعيش عصرين في آن واحد: عصر بداية الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر، وعصر القرن العشرين، مما جعل مهمة هذه البلدان هي العثور على هويتها الخاصة"[١٠٢]، هكذا جاء اختيار التجربة الصوفية اختيارا للهوية الشرقية.

---

[١٠٢] ينظر: المصدر نفسه :٣٥٢ - ٣٥٣ .

المصادر

* الآثار الكاملة : ١ : غسان كنفاني :بيروت : ط١ : ١٩٧٣.
* أبحاث نقدية مقارنة / د. حسام الخطيب / دار الفكر / ١٩٧٢ .
* الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف " مقالات في الشعر- :طراد الكبيسي : منشورات اتحاد الكتاب العرب : ٢٠٠٠ .
* الأدب العام والمقارن: تأليف : دانييل - هنري باجو : د. غسان السيد : اتحاد الكتاب العرب:١٩٩٧ .
* الأسطورة والمعنى : شتراوس : ت شاكر عبد الحميد : بغداد ١٩٨٦ .
* الأسطورة: المصطلح والوظيفة: فراس السواح:
* الأصنام -:لابن الكلبي :تح - أحمد زكي : القاهرة : ١٩٦٥.

* الأنا والهو : سيجمند فرويد: تر:د. محمد عثمان الدجاني:ط٤ : ١٩٨٢ : دار الشروق - بيروت.
* أدونيس أو تموز: جيمس فريزر (دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة): تر جبرا ابراهيم جبرا: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط٢: ١٩٧٩.
* أساطير وفلكلور العالم العربي : شوقي عبد الحكيم : القاهرة :١٩٧٤ .
* الأسطورة : نبيلة ابراهيم : بغداد : ١٩٧٩ .
* الأسطورة في الشعر العربي: د. يوسف حلاوي: ط١ : دار الحداثة - بيروت: ١٩٩٢.
* الأسطورة والمعنى : شتراوس : ت شاكر عبد الحميد : بغداد ١٩٨٦ .
* أسطوريات : رولان بارت : ت د قاسم المقداد : حلب : ١٩٩٦ .
* أشكال الزمان والمكان في الرواية : ميخائيل باختين : ت يوسف حلاق : دمشق : ١٩٩٠ .
* إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق) :د. محمد خرماش :فاس : ط١ :٢٠٠٦.
* اصطلاحات الصوفية: كمال الدين عبد الرزاق القاشاني: تحقيق وتعليق الدكتور محمد كمال ابراهيم جعفر: ط٢ : قم: ١٣٧٠هـ .
* أغاني الحارس المتعب: بلند الحيدري: دار العودة - بيروت: ١٩٧٤.
* الاصنام : ابن الكلبي
* الانسان ورموزه: غوستاف يونغ وآخرون : ت سمير علي:دار الشؤون الثقافية - بغداد -٩٨٤.
* اضاءة تاريخية على قضايا الشكل: جماعة : ت د. جميل نصيف التكريتي: بغداد : ١٩٨٦ .
* انشطار الرؤيا : د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي : النجف : دار إبداع :٢٠٠٢ .
* أنشودة المطر : بدر شاكر السياب : بيروت : ١٩٦٩ .

* البنية النفسية عند الإنسان : غوستاف يونغ: تر: نهاد خياطة: حلب ١٩٩٤ .
* التحليل النفسي والفن: فرويد: تر : سمير كرم: دار الطليعة بيروت: ط١ : ١٩٧٥.
* التحليل البنيوي للقصة القصيرة: رولان بارت : ت د. نزار صبري : بغداد ١٩٨٦ .
* تشريح النقد : نورثروب فراي: تر - محي الدين صبحي: الدار العربية للكتاب.
* تفسير الأحلام: سيجموند فرويد: ت نظمي لوقا: دار الهلال: القاهرة:١٩٦٢.
* جدلية الأنا واللاوعي: غوستاف يونغ: ت نبيل محسن:ط١ : ١٩٩٧ : دار حوار: اللاذقية.
* تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية : ١ : ميرسيا إلياد: تر: عبد الهادي عباس: ط١: دار دمشق: ١٩٨٦.

ينعكس ذلك على قصيدة "قمر شيراز" للبياتي فما طبيعة اليوتوبيا البديلة؟

نجد البديل يجمع بين ملامح النموذجين الأول والثاني، بحسب تصنيف مانهايم، فيأخذ من النموذج الثاني النور وحتمية انتصاره على الظلام، هكذا يكون القمرُ المصداق الأهم في النص على النور، وقد مرّ في القراءة التأويلية دلالته على الإنسان الكوني الأول وما يحيله على النواة الأعمق للنفس، وكأنه بهذه الصورة يحقق الإضاءة لعالمه الداخلي، ويبدد الليل الذي يحيل على البرازخ المظلمة في عدة مواضع من النص، وفي ختام القصيدة تتحقق اليوتوبيا البديلة بصورة "ينابيع النور"، كما مر في القراءة الوظائفية (في البحث المخصص لقمر شيراز) تضمنه دلالة العلو إضافة إلى دلالته الأساسية على النور، ومثله جاءت الشمس مصداقا آخر على النور المرتبط بالعلو، ولعله بذلك ينقل اليوتوبيا من الأرض إلى السماء، أي على الضد مما فعل مونزر إذ نقل اليوتوبيا من السماء إلى الأرض، وذلك أول ملمح من ملامح النموذج الأول، والملمح الثاني هو سعة الفجوة بين الفكرة والواقع.

ولكن لماذا جاءت اليوتوبيا الصوفية دون غيرها هي البديل؟

الإجابة تتطلب تقليص مساحة الذات المنتجة للنص لتصير بحجم عبد الوهاب البياتي، الذي قضى طفولته في أزقة باب الشيخ ببغداد قرب الحضرة الكيلانية وتكيات الصوفية، ثم غادرها إلى العالم الرحب، ولكن حين اتسعت فجوة المصداقية ولم تعد اليوتوبيا الشيوعية قادرة على ملئها، صار لزاما على الشاعر إن يرتدّ إلى يوتوبيا الطفولة.

وسبب أهم دفع إلى اختيار يوتوبيا الصوفية أيضا: يرى بول ريكور أن الدول النامية تعيش عصرين في آن واحد: عصر بداية الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر، وعصر القرن العشرين، مما جعل مهمة هذه البلدان هي العثور على هويتها الخاصة"[٤٠٢]، هكذا جاء اختيار التجربة الصوفية اختيارا للهوية الشرقية.

---

[٤٠٢] ينظر: المصدر نفسه :٣٥٢ – ٣٥٣ .

*تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان) : محمد نديم خشفة: حلب : ط١ .
*تأويل الشعر: أمين يوسف عودة: رابطة الكتاب الاردنيين : ١٩٧٥ .
*تراث الإسلام ٢ : د . حسن نافعة وكليفورد بوزوورث: ت : د. حسين مؤنس: الكويت عالم المعرفة: ١٩٩٠ .
*التحليل البنيوي للقصة القصيرة: رولان بارت : ت د. نزار صبري : بغداد ١٩٨٦ .
*تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد) : محمد عزّام : اتحاد الكتاب العرب: دمشق – ٢٠٠٣.
* التخلف الاجتماعي (مدخل الى سايكولوجية الإنسان المقهور) : د. مصطفى حجازي: المركز الثقافي العربي: ط٩ :٢٠٠٥.
*جلسة سرية: جان بول سارتر: تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد: دار النشر المصرية ١٩٥٧.
* جماليات المكان : باشلار : ت غالب هلسا : بغداد : ١٩٨٠.
* الحكايات والأساطير والأحلام: أريك فروم: تر : د.صلاح حاتم: ط١ :١٩٩٠ : دار الحوار للنشر والتوزيع : اللاذقية.
*الحكايات والأساطير والأحلام: أريك فروم: تر : د.صلاح حاتم: ط١ :١٩٩٠ : دار الحوار للنشر والتوزيع : اللاذقية.
* حياتي والتحليل النفسي: سيجمند فرويد: تر : مصطفى زيور، عبد المنعم الليحي: دار المعارف – مصر: ١٩٩٤ : ١٠٢ – ١٠٣.
* خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: تصنيف ويلبر يس. سكوت: تر:د. عناد غزوان وجعفر صادق الفلاحي: دار الرشيد – بغداد:١٩٨١.
*الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري (ج ٢) : الاستاذ آدم متز: ت :محمد عبد الهادي أبو ريده: بيروت - دار الكتاب العربي .
*خطاب الحكاية : جيرار جينيت: ت عبد الجليل الأزدي : القاهرة .
*دائرة المعارف الإسلامية: المجلد ١٥ : جماعة من المستشرقين بإشراف الاتحاد الدولي للمجامع العلمية: (النسخة العربية) .
* الدولة والأسطورة: أرنست كاسرر: تر: د. أحمد حمدي محمود: القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٧٥.
* ديوان الجواهري : ٥ : بغداد : وزارة الإعلام : ١٩٧٥ .
*ديوان سحيم عبد بني الحسحاس ، صنعة نفطويه، تح عبد العزيز الميمني، القاهرة ١٩٦٥.
* ديوان الحلاج : صنعة الدكتور كامل مصطفى الشيبي: بغداد : ١٩٧٤ :
* الرمز الشعري عند الصوفية:د. عاطف جودة نصر: ط٣ : دار الأندلس بيروت: ١٩٨٣
* الطوطم والتابو: سيجموند فرويد: تر: بو علي ياسين: ط١ :١٩٨٣ .
*السيمياء والتاويل : روبرت شولز : ت سعيد الغانمي : ١٩٩٢ .
* الشعر الصوفي : د.عدنان حسين العوادي: بغداد : دار الشؤون الثقافية:١٩٧٩ .
*الصلة بين التصوف والتشيع: د. كامل مصطفى الشيبي: دار المعارف بمصر ط٢ :١٩٦٩
* الطواسين :
*العربي الحكيم محيي الدين بن عربي : نذره اليازجي :
* عقائد ما بعد الموت : د. نائل حنون : بغداد : ط٢ :١٩٨٦.
*علم النص : جوليا كريستوفا : ت فريد الزاهي: دار توبقال – المغرب ١٩٩١ .
* علم النفس التحليلي: غوستاف يونغ: ت: نهاد خياطة: ط٢ : ١٩٩٧ : دار الحوار: الاذقية.
* علم النفس اليونغي: بولاند جاكوبي: تر: نذره اليازجي:ط١: دمشق: ١٩٧٣.
*الفتوحات المكية: تحقيق عثمان يحيى: القاهرة: ١٩٨٥

•الفكر الديني القديم : تقي الدباغ : بغداد : ط ١: ١٩٦٢. فن الشعر : هيجل : ت جورج طرابيشي:- بيروت ١٩٨١ .
•الفلسفات الهندية : د . علي زيعور: دار الأندلس - بيروت - ط١ -١٩٨٠
•فن الرواية العربية بين خصوصية الذاكرة وتمثل الخطاب: د. يمنى العيد :دار الآداب - بيروت : ط١ - ١٩٨٨ . .
• في الخطاب السردي (نظرية غريماس): محمد ناصر العجمي : الدار العربية للكتاب : تونس ١٩٩٣:.
• في المتخيل السردي :
•قصة الفلسفة اليونانية : أحمد أمين وزكي نجيب محمود : ط ٧ القاهرة :١٩٧٠ .
•قصة الفلسفة الحديثة : أحمد أمين وزكي نجيب محمود : القاهرة .
• قمر شيراز: عبد الوهاب البياتي: بغداد: ١٩٧٥ .
•قمصان الزمن : فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي : د.جمال الدين الخضور: منشورات اتحاد الكتاب العرب٢٠٠٠.
•الكامل في التاريخ - ابن الأثير -بيروت : ١٩٦٥ .
•الكتاب المقدس .
• اللغة المنسية : أريك فروم : ت : حسن قبيسي : المركز الثقافي العربي : ط١ - ١٩٩٥ .
ماركسية القرن العشرين: روجيه غارودي :ت / نزيه الحكيم : بيروت - دار الاداب : ط٢ - ١٩٦٨ .
• ما قبل الفلسفة: (الإنسان في مغامرته الأولى) :فرانكفورت وآخرون: تر : جبرا ابراهيم جبرا: ط٢ : المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ١٩٨٠.
المبدأ الحواري : تدوروف : ت فخري صالح: بغداد ١٩٩٢.
• المجالس السبعة : جلال الدين الرومي: ت وتقديم د. عيسى علي العاكوب: دمشق - دار الفكر: ٢٠٠٤:
• محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا : بول ريكور: تحرير جورج تايلور: ت فلاح رحيم: ط١ دار الكتاب الجديد المتحدة: بيروت: بيروت: ٢٠٠١
• مختارات من الشعر الفارسي : جمع وترجمة: د. محمد غنيمي هلال: الدار القومية للطباعة والنشر : القاهرة : ١٩٩٦ .
• مدخل لجامع النص : جيرار جينيت : ت عبد الرحمن أيوب: بغداد.
• مدخل إلى السيميوطيقا : ج ٢ : إشراف سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد :مبحث (سيميوطيقا الشعر دلالة القصيدة : مايكل ريفاتير :ت فريال جبوري غزول) : دار الياس العصرية - بيروت.
• مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة : فاليري ليبين: بيروت دار الفارابي : ١٩٨١.
•المطر في الشعر الجاهلي : د. أنور أبو سويلم :بيروت : ط١ : ١٩٨٧ .
•معجم الأساطير : لطفي الخوري : بغداد :١٩٩٠ .
• معالم التحليل النفساني: فرويد : تر: د.محمد عثمان نجاتي: ط٤ : القاهرة : ١٩٦٦.
• المعنى الأدبي :وليم راي : ت د. يوئيل يوسف عزيز : بغداد: ١٩٨٧ .
• مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين): فراس السواح: ط١١ : دمشق دار علاء الدين: ١٩٩٦ .
• مقالات في الشعر الجاهلي: يوسف اليوسف : بيروت : ط٤ : ١٩٨٥ .
• مفاهيم نقدية :رينيه ويليك : ت د . محمدعصفور: الكويت: ١٩٨٧ .

•ملاحم وأساطير من أوغاريت: أنيس فريحة: دار النهار : بيروت.
•من ألواح سومر: صموئيل نوح كريمر : ت طه باقر: مكتبة المثنى ومؤسسة الخانجي.
• المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: عبد الفتاح محمد أحمد: ط١: بيروت :١٩٨٧
• مورفولوجيا الخرافة : فلاديمير بروب : ت ابراهيم الخطيب : الدار البيضاء ١٩٨٦ .

•ميزان الذهب : أحمد الهاشمي : القاهرة :ط١٤ :١٩٦٣ .
• النار في التحليل النفسي : باستون باشلار:ت نهاد خياطة: بيروت : ١٩٨٤ " ط١ .
•نظرية الأدب : اوستن وارين وريتيه وليك: ت د. محيي الدين صبحي : القاهرة ١٩٧٢.
•نظرية المنهج الشكلي : ت ابراهيم الخطيب : بيروت ١٩٨٢
•نظرية البنائية : د. صلاح فضل : بغداد : ١٩٨٧.
•النقد البنيوي والنص الروائي : ٢ :محمد سويرتي : أفريقيا الشرق : ١٩٩١ .
يغير ألوانه البحر : نازك الملائكة : بغداد : ١٩٧٧ .
•مجلة آداب البصرة : العدد ٣٥ ، لسنة ٢٠٠٢ : المهيمنة في شعر نازك الملائكة : عبد الهادي أحمد الفرطوسي : (من بحوث المؤتمر العلمي الاول لكلية الآداب في جامعة البصرة : ٢٠٠٢.)
•مجلة آداب البصرة ٣٥: ٢٠٠٢: المهيمنة في شعر نازك الملائكة: عبد الهادي الفرطوسي.
•مجلة آداب القادسية :المجلد ٢ ، العدد ٢ ، حزيران -تموز -٢٠٠٢،الأسطورة والتحريف في الشعر الحديث : عبد الهادي أحمد الفرطوسي.
• مجلة الثقافة الجديدة : العدد ٣١٣ : سنة ٢٠٠٤ : البنيات الدالة وإطارها التاريخي في قصيدة اعترفات : عبد الهادي الفرطوسي.
مجلة فصول: العدد ٦٨ :شتاء وربيع ٢٠٠٦ : عن البنيوية التوليدية، قراءة في لوسيان جولدمان: د. جابر عصفور.
من بحوث المؤتمر العلمي الرابع لجامعة ديالى ، ٢١ و٢٢ / ٤ / ٢٠٠٢ : خلاصات البحوث : المهيمنة في أنشودة المطر : عبد الهادي أحمد الفرطوسي.
•الأساطير في العالم الحديث: ميرسيا ايلياد : تر: حسيب كاسوحة: مجلة الآداب الأجنبية: ع ١٣١:- شتاء ٢٠٠٥: ٢٥٣ – ٢٥٤ .

الفهرست